film mutations: festival of invisible cinema 04

THE POLITICS OF FILM CURATORSHIP | 01-05/12/2010 | ZAGREB/MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

IMPRESSUM

Produkcija / Produced by: FILM-PROTUFILM
Umjetnička direktorica / Art director: Tanja Vrvilo
Umjetnička urednica / Art editor: Jasna Žmak
Kustosi(ce) / Curators: Nicole Brenez, Go Hirasawa, Alexander Horwath, Olaf Möller
-
Glavni suradnik / Main adviser: Vedran Pavlić
Stručni suradnici / Special advisers: Petar Milat, Marija Cetinić
Urednice knjižice / Catalogue editors: Tanja Vrvilo, Jasna Žmak
Prevoditelji(ce) / Translators: Marija Cetinić, Vesna Cvitaš, Hana Dvornik, Ivana Fištrek, Sanja Horvatinčić, Marina Miladinov, Ivana Ostojčić, Vedran Pavlić, Mima Simić, Tanja Vrvilo
Korektura i lektura / Proof-reading: Dragica Nemec
-
Vizualni identitet / Visual identity: Stanislav Habjan, Petikat
Oblikovanje kataloga / Catalogue layout: Joško Jureškin
-
Print koordinatorica / Print coordinator: Ana Šeba
Prijevod filmova i titlanje / Film translation and subtitling:
Vanda Gajšak Đokić (Dobbin), Marko Godeč (Ministarstvo titlova)
Tehnički direktor i voditelj projekcija / Technical director and screenings coordinator: Zlatko Domić
Filmske projekcije / Film screenings: Mirko Kobasić, Zlatko Domić
Technical department menager MSU / Voditelj tehničke službe MSU: Darko Čopec

Fotograf / Photographer: Ratko Mavar
-
Kulturna televizija Kulture promjene SC-a / Cultural television of Culture of change SC: Petra Begović, Drago Car, Vedran Senjanović, Silvija Stipanov
-
Posebna zahvala / Special thanks: Damir Bartol Indoš
-
Hvala / Thanks: Maja Petrić, Snježana Pintarić, Tihomir Milovac, Branko Kostelnik; Boris Marte, Christine Böhler, Maria Derntl, Walter Seidl (ERSTE Foundation); Vlasta Gracin, Nina Obuljen, Hrvoje Hribar, Ivana Ivišić, Arsen Ostojić, Branka Mitić, Juliana Stegner, Olinka Vištica, Dana Budisavljević, Ivan Ladislav Galeta, Hrvoje Turković, Koji Wakamatsu, Jonathan Rosenbaum, Volker Pantenburg, Ina Pouant, Marijana Bobinac; Georg Christian Lack, Ema Šolčić; Yoshio Tamura, Katsuyoshi Okamura, Melina Kocijan, Tomislav Mikuljan (Embassy of Japan); Jurij Meden, Jadranka Pintarić, Martina Munivrana, Nataša Rajković, Vera Robić Škarica, Agar Pata, Damir Radić, Mladen Burić, Carmen Lhotka, Slobodanka Mišković, Dragan Rubeša, Goran Sergej Pristaš, Ivana Ivković, Tomislav Medak, Vesna Vuković, Vlatka Valentić, Milena Zajović Milka, Masao Adachi, Masanori Oe, Olivia Colbeau-Justin (Gaumont), Brigitta Burger-Utzer, Ute Katschthaler (Sixpackfilm); Regina Schlagnitweit, Markus Wessolowski, Eszter Kondor (Österreichisches Filmmuseum); Carsten Spicher, Alexandra Hesse, Heidi, Röhr, Carla Gierich (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH), Odile Allard, Antoine Barraud (House on Fire), Ana Lozić, Nikica Skender (DHL), Tajana Hasan Lemić (Tiskara Zelina), Martina Frančić, Željka Višak, Mihaela Richter...

Ovaj projekt podržava ERSTE Stiftung.
Program Filmskih mutacija:festivala nevidljvog filma ostvaruje se uz podršku: Ureda za kulturu, obrazovanje i sport Grada Zagreba, Hrvatskog audiovizualnog centra, Hrvatskog društva filmskih redatelja, Ministarstva kulture RH, Goethe Instituta Zagreba, Ureda za kulturu Grada Rijeke.
Partneri: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Francuski Institut u Zagrebu, Austrijski kulturni forum, Austrijski filmski muzej, Multimedijalni institut mi2, Hrvatska kinoteka, Hrvatski filmski savez, Kultura promjene SC, Akademija likovne umjetnosti, Art-kino Croatia, Rijeka.

This project is supported by ERSTE Stiftung.
The program of Film Mutations: the Festival of Invisible Cinema is realized with the support of: Office of Culture, Education and Sport, City of Zagreb; Croatian Audio-Visual Centre; Croatian Association of Film Directors; Ministry of Culture, Republic of Croatia; Goethe Institute, Zagreb; Office of Culture, City of Rijeka.
Partners: The Museum of Contemporary Art, Zagreb; French Institute, Zagreb; Austrian Cultural Forum; Austrian Film Museum; Multimedia Institute mi2; Croatian Cinemateque; Croatian Film Clubs' Association; Culture of Change SC; The Academy of Fine Arts; Art-Cinema Croatia, Rijeka.

SADRŽAJ/CONTENTS



http://www.camerawar.tv

UVOD
-
INTRODUCTION

POLITIKE FILMSKOG KUSTOSTVA

Tanja Vrvilo

Što je program?
Kojih bi 6 filmova moglo ići zajedno?
Što je s redoslijedom njih 6?
Zašto bi određeni film otvorio program?
Zašto bi ga određeni film zatvorio?
Cinema 16

Filmske mutacije: festival nevidljivog filma su filmološki projekt o modusima filmskog predstavljanja i tumačenja ili *politikama filmskog kustostva*. Govorimo o *politikama* kao filmskom mnoštvu, *filmu* jer se filmsko stoljeće dogodilo, o *kustostvu* zbog brige o drugom životu starog medija. Politika i estetika našeg programa u samom su naslovu festivala. O mnogim smo filmovima čitali prije nego što smo ih gledali, a *Filmske mutacije* aktualiziraju tu situaciju koja više nije primarno uvjetovana lokalnim kulturnim politkama. Naš nevidljivi film bez kina mogao bi biti i Kubelkino utopijsko *Nevidljivo kino* u Americi, kratkoga trajanja. Film iskupljuje fizičku stvarnost, kreće se od dna prema vrhu, pisali su Panofski i Kracauer. Naše kustoske politike su različite, ali nastoje "iskupiti" *nevidljivu* stvarnost i opažati filmsku misao kao *mutaciju*.

Projekt je proizašao iz tekstova o novim i starim filmovima, od kojih mnoge nismo mogli vidjeti, iz epistolarnih eseja Raymonda Belloura, Nicole Brenez, Alexandera Horwatha, Kenta Jonesa, Adriana Martina i Jonathana Rosenbauma naslovljenih *Pisma neke djece/nekoj djeci 1960-ih*, najprije objavljenih u francuskom časopisu *Trafic*, a 2003. u knjizi *Filmske mutacije: promjenjivo lice svjetske filmofilmije*. Pisci tekstova predstavili su prvi program *Filmskih mutacija*, a tijekom posljednjih triju festivala vidjeli smo niz programa o kustoskom mišljenju (*Što je to filmsko kustostvo?*) i o autonomnosti filmskog mišljenja (*Filmsko kustostvo jest.*)

Ovogodišnji festival-simpozij odvijat će se od 1. do 5. prosinca u Muzeju suvremene umjetnosti, s programima i uvodnim predavanjima Nicole Brenez, Goa Hirasawe, Alexandera Horwatha, Lecha Kowalskog, Olafa Möllera i Klausa Wybornyja.
Tema je programatska, a otvaramo je radnim pitanjima, iz dokumentacije o manifestnim programima filmskog društva *Cinema 16*, Amosa Vogela.

Alexander Horwath u programu naslovljenom *Zvučna selekcija* o rezonantnoj dihotomiji aktualnog i potencijalnog predlaže povijesni obrat unutar nekih povijesti kratkog vremena, aktualizirajući uznemirujuću skrivenost austrijskog redatelja Gerharda Benedikta Friedla čije će filmove premjestiti unutar povijesne avangarde, a pokazati nam Vigoa i Vertova kao potencijalne nevidljive suvremenike.

Program Nicole Brenez i njezin tekst pod naslovom *Postoji li uzaludnija aktivnost od pokazivanja slika* o filmskom formiranju manjinskog diskursa, podsjeća nas na nužnost medijatora. Otkrit ćemo film-život u filmskom anarhizmu Pierrea Clementija i novi film Lecha Kowalskog KRAJ SVIJETA POČINJE JEDNOM LAŽI, koji dekonstruira inscenaciju stvarnosti filmu Roberta Flahertyja PRIČA IZ LOUISIANE (koji je 1945. naručila naftna kompanija Standard Oil), s internetskim aktualnostima o ekološkoj katastrofi

na istome prostoru (British Petroleum je 1970. kupio nekadašnji Standard Oil). Lech Kowalski će zaključiti ovogodišnje Mutacije, živom montažom, miksajući uživo poglavlja svojeg *online* filmaoka http://www.camerawar.tv, koji nastoji zahvatiti stvarnost izvan dosega zatvorenog filma.

Tajne materijalističkog filma otkrit će nam Olaf Möller u programu ekstravagantnog naziva (koji je skovao Robert Bramkamp) *Olafov svijet. Šetnja čudesnim bespućima nekonvencionalne i nekonformističke filmske estetike.* Program otvara i temu politke, estetike i etike rada s “nađenim” i arhivskim materijalima: avangardni filmaš Klaus Wyborny predstavit će jednu od svojih POVIJESTI FILMA i održati predavanja o temporalnim strukturama filma i suvremenim adaptacijama ranih oblika filmske naracije.

Program Goa Hirasawe *Film & situacije* nastavak je istraživanja o filmu kao pokretu i filmskom kretanju, koji nam je predstavio prije dvije godine, zajedno s majstorom erosa+politike Kojijem Wakamatsuom. Gledat ćemo japansko *revolucioniranje* umjetnosti, od verzije filmskog situacionizma u filmu INABIN BIJELI ZEC o najradikalnijoj japanskoj performerskoj neoavangardnoj grupi *Nulta dimenzija*, koji su svojim doslovno golim tijelima i ritualima osvajali tokijske ulice 1960-ih, do političke filozofije Masaoa Adachija u filmu ZATVORENIK/TERORIST sa zatvorskim tekstovima Blanquija, Gramscija, Negrija.

Otvorit ćemo i blisko pitanje siromašnog, manjinskog kustostva izvedbenih umjetnosti, kao i pitanje odnosa zapadnog kustostva prema nevidljivim, manjinskim diskursima. Petra Zanki i Tea Tupajić trodnevnom će performativnom instalacijom NULTA FAZA - Kratki uvid u istraživalačku fazu projekta THE CURATORS’ PIECE - predstaviti svoj koncept “osvajanja” zapadnog kustoskog mišljenja.

SIMPOZIJ O FILMSKOM KUSTOSTVU održat će se na kazališnoj sceni/ispred filmskog platna *Gorgone*, u subotu 4. prosinca. Posljednjih godina među raspravama o digitalnosti, smrti i mutacijama analognog filma, iščekivanju arhivske i muzejske sudbine filma na celuloidnoj vrpci, izazovima s kojima će se filmski muzeji i arhivi suočiti u digitalnom dobu, utopijskoj ulozi muzeja u odnosu na tržište slika, javlja potreba za redefiniranjem pojma filmskog kustostva.

Polazimo od dvije knjige: *Cinema 16*, u kojoj je Scott MacDonald dokumentirao programsku politiku Amosa Vogela (za “veće znanje i dublje razumijevanje svijeta”) i knjige *Filmsko kustostvo, arhivi, muzeji i digitalno tržište* (2008.) u kojoj su Alexander Horwath, Paolo Cherchi Usai, David Francis, Michael Loebenstein definirali vlastito iskustvo rada s filmovima kao: “Umjetnost tumačenja estetike, povijesti i tehnologije filma pomoću selektivnog sakupljanja, očuvanja i dokumentacije filmova te njihovog izlaganja na arhivskim prezentacijama”.
Definicija je u našoj društvenoj stvarnosti provokativno nestabilna na stranicama prikazivalačkog trokuta: zbirka-kino-kustos. Potaknut ćemo raspravu i refleksiju o oblicima nekomercijalnog prikazivalaštva u drukčijim uvjetima te o etici, estetici i politici siromašnog/manjinskog kustostva. Razmišljanja, izjave i zaključke simpozija uključit ćemo u zbornik *Politike filmskog kustostva* (su-urednik Alex Horwath) o odabranim povijesnim i suvremenim modusima filmskog predstavljanja i tumačenja.

Početna razmišljanja:
1. Arhiv. Stoljeće filma naše je nasljeđe.
2. Filmski medijatori. Za koga? Protiv čega?
3. Materijalnost kao čimbenik razlikovanja.
4. Filmske petlje. Reinterpretacije aktualnog i potencijalnog.
5. Post-film. Film i znanje drugim sredstvima.
Rani filmski prikazivači kao su-stvaratelji, kustostvo kao umjetnička praksa i kritika.
6. Siromašno/manjinsko kustostvo: mutacija *dugog vremena* u

kulturnoj sredini u kojoj možda kustos nema arhiv, arhivist možda nema programe i kinotečni prostor za prikazivanje, muzej možda nema arhiv i kustoski program, a slike za drugo stoljeće filma možda treba iznova poželjeti, pokrenuti i pokazati.

Na kraju, umjesto izjave ljubavi, prepričat ću Deleuzea: ako film umre, bit će to ubojstvo.

THE POLITICS OF FILM CURATORSHIP

What is a program?
What 6 films would go together?
What about the order of six?
Why would a certain film open a program?
Why would a certain film close it?
Cinema 16

Film mutations: the festival of invisible cinema is a filmological project on the modes of film presentation and interpretation, or *the politics of film curatorship*. We speak of *politics* as a film multitude, of *film* because the century of film has taken place, of *curatorship* because of care for the second life of old media. The politics and aesthetics of our program are in its very title. We read about many films before we even watched them, and *Film Mutations* actualizes a situation that is no longer primarily conditioned by local cultural politics. Our invisible film without a cinema could be also Kubelka's utopian *Invisible Cinema* of brief history in America. The film redeems physical reality, it moves from below to above, write Panofsky and Kracauer. We differ in our curatorial politics, but we attempt to "redeem" an *invisible* reality and to perceive film thought as *mutation*.

This project emerged from texts about new and old films, many of which we could not see, in the epistolary essays of Raymond Bellour, Nicole Brenez, Alexander Horwath, Kent Jones, Adrian Martin, and Jonathan Rosenbaum entitled *Letters from (and to) Some Children of 1960*, first published in the French journal *Trafic*, and reprinted in 2003 in the book *Film Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. The authors of that text presented the first program of *Film Mutations*, and over the course of the last three festivals we

saw a series of programs on curatorial thought (*What is film curatorship?*) and on the autonomy of film thought (*Film curatorship is.*)

This year's festival-symposium will be held from December first through the fifth, at the Museum of Contemporary Art, with programs and introductory lectures by Nicole Brenez, Go Hirasawa, Alexander Horvath, Lech Kowalski, Olaf Möller, and Klaus Wyborny. The topic is programmatic, and we open with working questions from the manifesto documents of Amos Vogel's *Cinema 16* film society.

Alexander Horvath, in a program entitled *Sound Selections* on the resonant dichotomy of the *actual* and the *potential*, proposes an historical turn within certain brief histories, actualizing the disturbing hiddenness of the Austrian director Gerhard Benedikt Friedl whose films he will displace onto an historical avant-garde, while showing us Vigo and Vertov as potential invisible contemporaries.

The program by Nicole Brenez and her text, *Does There Exist a More Futile Activity Than To Show Images?*, on the film formation of minor discourses, reminds us of the necessity of mediators. We will discover a film-life in the film anarchism of Pierre Clémenti, and a new film by Lech Kowalski, THE END OF THE WORLD BEGINS WITH ONE LIE, which deconstructs the staged reality of Robert Flaherty's LOUISIANA STORY (that was commissioned by the Standard Oil Company in 1945), by filming the internet actualities of the recent ecological disaster that occurred on that same site (British Petroleum purchased Standard Oil in 1970). Lech Kowalski will conclude this year's *Mutations* with live editing, sampling the chapters of his *online* film-eye http://camerawar.tv, which attempts to capture the reality that exceeds that of the closed film.

Olaf Möller will reveal to us the secrets of materialist film through his extravangantly entitled program (coined by Robert Bramkamp) *Olaf's World. A Walk Through The Wondrous Wides Of Unconventional And Non-Confomist Film Aesthetics.* The program opens to the question of the politics, aesthetics, and ethics of working with "found" and archival materials: the avantgrade filmmaker Klaus Wyborny will present his HISTOIRE DU CINÉMA and will hold the lectures on the temporal structures of film and the contemporary adaptations of early film narration.

The program by Go Hirasawa, *Film & Situations*, is a continuation of the investigation into film as a movement and film-movement, which he presented two years ago, together with the master of eros+politics Koji Wakamatsu. We will watch Japanese *revolutionizing* art: from a version of situationism in the film WHITE HARE OF INABA about the radical Japanese neo-avantgarde performance group *Zero Dimension*, who with their naked bodies and rituals occupied the streets of Tokyo in the 1960s, to the political philosophy of Masao Adachi in his film PRISONER/TERRORIST with cell-texts by Blanqui, Gramsci, Negri.

We will inquire into the related question of poor, minor curatorship of performance art, as well as the question of the relation between Western curatorship and invisible, minor discourses. Petra Zanki's and Tea Tupajic's three-day performative installation ZERO PHASE - Short insight into the research phase of THE CURATORS' PIECE - will present their project of "occupying" the thought of Western curatorship.

THE SYMPOSIUM ON FILM CURATORSHIP will be held in a theatre space and in front of the film screen of *Gorgona*, on Saturday December fourth. In previous years, amid discussions of the digital, of the death and mutations of analog film, of the expectations for the archival and museum destiny of film on celluloid tape, a challenge with which film museums and archives will confront the digital age, of the utopian role of museums in relation to the image market, there was a call for a redefinition of the notion of film curatorship.

We proceed from two texts: *Cinema 16*, where Scott MacDonald documents the programmatic politics of Amos Vogel (for “a greater knowledge and more profound understanding of the world”), and *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace* (2008) in which Alexander Horwath, Paolo Cherchi Usai, David Francis, and Michael Loebenstein define their own experience working with film as, “The art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations.”

This definition is, in our social reality, provocatively unstable on all points of the exhibitional triangle: collection-cinema-curator. We will engage with and reflect upon modes of non-commerical exhibition under different conditions, and upon the ethics, aesthetics, and politics of poor/minor curatorship. These thoughts and negotiations will be included in the publication *The Politics of Film Curatorship*, co-edited by Alexander Horwath, on the selected historical and contemporary modes of film presentation and interpretation.

Some initial thoughts:

1. The Archive. The Century of film is our heritage.
2. Film mediators. For whom? Against what?
3. Materiality as a factor of differentiation.
4. Film loops. A reinterpretation of the actual and the potential.
5. Post-film. Film by other means. Early film exhibitors as co-creators; curatorship as an art practice and critique.
6. Poor/minor curatorship: mutations of the *longue durée* in a cultural reality in which the curator is perhaps without an archive, in which the archivist is perhaps without a program or a cinematic space for screening, a museum perhaps without an archive or a curated program, and the images for the second century of film that perhaps need to be desired, to be moved, and to be shown.

In the end, instead of a declaration of love, I will paraphrase Deleuze: if film dies, it will be murder.

prevela / translated by Marija Cetinić

PROGRAM JE.

-

PROGRAM IS.

OLAF MÖLLER

Programm 1
Neurodermitis (1998; Kerstin Cmelka; 16mm, 3')
Ein Film über den Arbeiter (1998; Stefan Hayn; 16mm, 18')
Ins Leere (1993; Astrid Ofner; 35mm, 30')
Wisla (1996; Josef Dabernig; 16mm, 8')
Josef Dabernig, 1996, 16mm, c/b, zvuk, 8'
Optinen Ääni (2005; Mika Taanila; 35mm CS, 6')
Mosaik Mécanique (2007; Norbert Pfaffenbichler; 35mm CS, 10')

- -

Tanja: Budući da se tvoj Program 1 sastoji od 6 filmova, čini se savršen za *re-enactment* starih Vogelovih i Goelmanih Cinema 16 pitanja (u MacDonaldovoj knjizi). Je li moguće da napišeš neke odgovore (metričke ili metafizičke) o tvom programu, u vezi s njihovim praktičnim pitanjima?

Pa, evo kako sam mislio:

Što je program?
Logički izražena ideja.

Kojih bi 6 filmova moglo ići zajedno?
Filmovi koji se nastavljaju jedan na drugi, razvijaju jedan iz drugoga.

Što je s redoslijedom njih šest?
Program napreduje od najjednostavnijeg prema najsloženijem.

Zašto bi određeni film otvorio program?
Zato što je to samo jedan kadar - lijepe gole djevojke koja ima problem s kožom tj. nešto što će svakako ugrabiti svačiju pozornost.

Zašto bi ga određeni film zatvorio?
Zato što će se nakon njega ljudima zavrtiti glava.

- -

Tanja: As your Programme 1 is made of 6 films, seems perfect for re-enactment of old Cinema 16 questions by Vogel and Goelman (in MacDonald's book). Is it possible that you write some answers (metrical or metaphysical) about your program, related to their practical questions?

Well, that's what i thought:

What is a program?
A logically phrased idea.

What 6 films would go together?
Films that build on each other, develop out of each other.

What about the order of six?
The program progresses from the simplest towards the most complex.

Why would a certain film open a program?
Because it's only a single shot -- of a beautiful naked girl with a skin problem ie. something that certainly will grab everybody's attention.

Why would a certain film close it?
Because folk's head will spin after that one.

ALEXANDER HORWATH

Napravimo to ovako:

Možda se pitanja odnose samo na programe kratkih filmova?
Moji odgovori ne.

Što je program?
Tri stvari:
a) Za "korisnika": niz zahtjeva koje treba slijediti ili ne (sada moraš odlučiti)
b) Za svako ljudsko biće: način strukturiranja ciljeva u odabranom poslu (cjeloživotna obaveza)
c) Za "programatora": iako razumije da će se za "korisnika" uvijek pojaviti kao zahtjev, može pokušati svakom programu dati osobine pozivanja, zavođenja, iritiranja (sve odjednom); i gestualni, "performativni" oblik (uvijek iznova: da bi bio voljen)

Kojih bi 6 filmova moglo ići zajedno?
Ovisi o uvjetima: bilo kojih šest ili nijedan.

Što je s redoslijedom njih 6?
Vidi gore.

Zašto bi određeni film otvorio program?
Zato što najjasnije govori zašto smo ovdje.

Zašto bi ga određeni film zatvorio?
Zato što najjasnije govori da je sada nešto drukčije, nakon što je program došao kraju. Također govori ŠTO je sada drukčije. "Ovdje" koje nam je bilo priopćeno na početku, sada je drugo mjesto.

Let's do it like this:

Maybe the questions only relate to programs made out of shorts?
My answers don't.

What is a program?
Three things:
a) For the "user": a set of demands to be followed or not (you must decide now)
b) For any human being: a way to structure one's aims in the chosen line of work (life-long obligation)
c) For the "programmer": while understanding that it will always appear as a demand to the "user", one can still try to give each program the qualities of invitation, seduction, irritation (all at once); and a gestural, "performative" shape (over and over again: to be loved)

What 6 films would go together?
Depending on the conditions: any six or none at all.

What about the order of six?
See above.

Why would a certain film open a program?
Because it states most clearly why we are here.

Why would a certain film close it?
Because it states most clearly that something is different now, after the program has run its course. It also states WHAT is different now. The "here" that was communicated to us at the start, is now another place.

NICOLE BRENEZ

Odgovori na stara/praktična pitanja *Cinema 16*
Željela sam da moji odgovori budu precizni i praktični. Zato sam najprije provjerila u mojem homageu Amosu Vogelu u Cinémathèque française, je li bio neki program sa 6 filmova. Ne, od 1 do 7 filmova po prikazivanju, ali nijedan od 6!

Dakle, uzela sam nedavni program, prvi iz ciklusa "Vizualni pamflet" za Cinéma du réel.

SEANSA 1 - STRUKTURA
petak 19. ožujka, 15h45, Cinéma du réel – Centre Pompidou

Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, Francuska, 1926, 35mm, c&b, 45'
Calling Mr Smith, Stefan and Franciszka Themerson, VB, 1943, 35mm, c&b+boja, 10'
Visages dans l'ombre, Peter Weiss, Švedska, 1956, 35mm, c&b, 14'
Bande-annonce de 'Week-End', Jean-Luc Godard, Francuska, 1967, 35 mm (prikazan s videa), boja, 48''
Manuela, Centre Culturel Populaire de Palente-Les Orchamps, Francuska, 1968, 16mm (prikazan s videa), c&b, 6'
Dansons, Zoulikha Bouabdellah, Francuska, 2003, col, video, boja, 5'

1. Što je program?
– Program je promišljanje po principu "od prvog do zadnjeg" u obliku višestrukih mentalnih ekspozicija, promišljanje o tome kako se različite inicijative slika međusobno ispreplići, nadopunjuju ili suprotstavljaju.
– Program je deklaracija u prilog aktualnosti odabranih filmova
– Program je prijedlog koji se u povijesti slika još nije formulirao

2. Kojih bi 6 filmova moglo ići zajedno?
Šest filmova odabranih da otvore ciklus o "Vizualnom pamfletu" imaju Strukturu radionice: izražavaju skup estetskih i praktičnih prijedloga prema kojima se može razraditi oblik i povijest pamfleta. Dakle, odabrani su zbog međusobnih razlika i svoje dinamične komplementarnosti.

3. Što je s redoslijedom njih 6?
"Šest" nema smisla. Ovdje je redoslijed kronološki, naime radilo se o konstruiranju povijesti oblika, povijesti koja slijedi zajedničku povijest.

4. Zašto bi određeni film otvorio program?
Rien que les heures (*Samo sati*) su najbogatije i najbriljantnije moguće estetičko otvorenje. To je ujedno još uvijek vrlo nepoznat film, koji nije u optjecaju, unatoč svojoj ljepoti i važnosti. Film može otvoriti *seansu* i iz drugih razloga: on čini šok; predgovor; ili uvodnu deklaraciju.

5. Zašto bi ga određeni film zatvorio?
Često, kada je riječ o sastavljanju programa povijesne naravi, završni film treba vratiti u sadašnjost; i pokazati kako sadašnjost ponovno otkriva granice svojega nasljeđa u prošlosti i raskida i s njom i sa suvremenim vjerovanjima i iluzijama. To je slučaj s *Dansons* (*Plešimo*) Zoulikhe Bouabdellah, ironičnim i kompleksnim plesom s francuskom zastavom i Marseljezom, prikazanim u trenutku dok je diljem Francuske bješnjela rasistička rasprava o "nacionalnom identitetu". Što se posljednjeg filma u ciklusu tiče, on je odabran i zbog svojega naslova: ***Fire!*** (***Vatra!***, Sabine Massenet, 2009., Francuska, 1' 16''); to je film koji poziva na akciju nakon gledanja tolikih simboličnih prijedloga.

Answers to Cinema 16 old/practical questions

I wish my answers to be precise and practical. So first, I checked in my homage to Amos Vogel at the Cinémathèque française if there was a screening with 6 films. No, from 1 to 7 films per screening, but none of 6!

So, I took a recent screening, the first for the Cycle "Pamphlet visuel" at the Cinéma du réel.

Séance 1 – Structure

Vendredi 19 mars, 15h45, Cinéma du réel – Centre Pompidou

Rien que les heures de Alberto Cavalcanti, France, 1926, 45', n&b, 35mm
Calling Mr Smith de Stefan et Franciszka Themerson, GB, 1943,10', n&b et coul, 35mm
Visages dans l'ombre de Peter Weiss, Suède, 1956, 14', n&b, 35mm
Bande-annonce de 'Week-End' de Jean-Luc Godard, 1967, France, 48'', coul, 35 mm (projeté en vidéo)
Manuela du Centre Culturel Populaire de Palente-Les Orchamps, France, 1968, 6', n&b, 16mm (projeté en vidéo)
Dansons de Zoulikha Bouabdellah, France, 2003, 5', coul, vidéo

1. What is a program?

-A program is a reflection on the principle of "from the first to the last" in the form of mental superimpositions, a reflection on the way in which different initiatives of images are interwoven, complementing and opposing each other.
-A program is a declaration in favor of the actuality of the chosen films.
-A program is a proposition that has not yet been formulated in the history of images.

2. What 6 films would go together?

-The six films chosen to open the cycle of the "Visual Pamphlet" constitute the Structure of the Workshop: together they manifest the aesthetic and practical propositions on which one can elaborate the form and history of the pamphlet. They are therefore chosen for their mutual differences and their dynamic complementariness.

3. What about the order of six?

-"Six" makes no sense. Here, the order is chronological, as it consists of the construction of the history of form, one that is attuned to a collective history.

4. Why would a certain film open a program?

-"Rien que les heures" ("Only Hours") constitutes the most rich and the most brilliant aesthetic opening. It is also a film which is still very unknown, that circulates very little, despite its beauty and its importance.
-A film can open a séance for other reasons: it constitutes a shock; a preamble; or, an initial declaration.

5. Why would a certain film close it?

Often, when it is a question of compiling the historical nature of the program, the final film must return to the present; and it must manifest how the present rediscovers its heritage in the past, and how it breaks with it, like with the beliefs and illusions that are contemporary to it. That is the case with Zoulika Bouabdellah's "Dansons" ("Let's Dance"), an ironic and complex dance with the flag of France and of Marseillaise, shown at a moment when France was raging with racist debates around "national identity." As for the final film of the cycle, it was also chosen for its title: **"Fire!"** by Sabine Massenet, 2009, France, 1'16", invites us to action after having watched so many symbolic propositions.

prevele / translated by Marija Cetinić, Vesna Cvitaš



Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?

PROGRAMSKE LISTE

-

LIST OF PROGRAMMES

ALEXANDER HORWATH:

ZVUČNA SELEKCIJA
A SOUND SELECTION

P1

À propos de Nice // On the Subject of Nice // Povodom Nice Jean Vigo, 1929./1930. // 35mm, c/b, nijemi, 31'
Knittelfeld - Stadt ohne Geschichte // Knittelfeld - A Town without a History // Knittelfeld - grad bez povijesti
Gerhard Benedikt Friedl, 1997. // 16mm, boja, zvuk, 34'
Zéro de conduite // Zero for Conduct // Nula iz vladanja
Jean Vigo, 1933. // 35mm, c/b, zvuk, 43'

P2

Entuziazm (Simfonija Donbassa)
Dziga Vertov, 1930. // 35mm, c/b, zvuk, 22' (rola 1)
Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen? // Wolff von Amerongen - Did He Commit Bancruptcy Offences? // Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?
Gerhard Benedikt Friedl, 2004. // 35mm, boja, zvuk, 73'

NICOLE BRENEZ:

POSTOJI LI UZALUDNIJA AKTIVNOST OD POKAZIVANJA SLIKA?
EXISTE-T-IL UNE ACTIVITÉ PLUS INUTILE QUE DE MONTRER DES IMAGES?
DOES THERE EXIST A MORE FUTILE ACTIVITY THAN TO SHOW IMAGES?

P1

Souvenirs souvenirs (bobine 27) // Souvenirs souvenirs (reel 27) // Suveniri suveniri (rola 27)
Pierre Clémenti, 1968. // 16mm, boja, nijemi 27'
Positano (bobine 30B01) // Positano (reel 30B01) // Positano (rola 30B01)
Pierre Clémenti, 1969. // 16mm, boja, nijemi, 28'
Carnet de vœux (version alternative, bobine 35.02) // Greeting card (alternative version, reel 35.02) // Čestitka (alternativna verzija, bobine 35.02)
Pierre Clémenti, 1968. // 16mm, boja, nijemi, 12'

P2

D.O.A.: A Right of Passage // D.O.A.: Pravo na zrelost
Lech Kowalski, 1981. // 16mm-betaSP, boja, zvuk, 86'

P3

Chico & The People // Chico & ljudi
Lech Kowalski, 1991. // 16mm-betaSP, boja, zvuk, 20'
Rock Soup // Rock juha
Lech Kowalski, 1991. // 16mm-betaSP, c/b, zvuk, 81'

P4

The End of the World Begins with One Lie // Kraj svijeta počinje jednom laži
Lech Kowalski, 2010. // DVCAM, boja, zvuk, 62'

P5

http://www.camerawar.tv
Lech Kowalski, 2010. // DVCAM-live internet editing, boja, zvuk, 60'

OLAF MÖLLER:

OLAFOV SVIJET. ŠETNJA ČUDESNIM BESPUĆIMA NEKONVENCIONALNE I NEKONFORMISTIČKE FILMSKE ESTETIKE
OLAF'S WORLD. A WALK THROUGH THE WONDROUS WIDES OF UNCONVENTIONAL AND NON-CONFOMIST FILM AESTHETICS

P1

Neurodermitis // Neurodermatitis
Kerstin Cmelka, 1998. // 16mm, c/b, nijemi, 3'
Ein Film über den Arbeiter // A film about the Worker // Film o radniku
Stefan Hayn, 1998. // 16mm, c/b + boja, zvuk, 18'
Ins Leere // Into Emptiness // U prazninu
Astrid Ofner, 1993. // 35mm, boja, zvuk, 30'
Wisla
Josef Dabernig, 1996. // 16mm, c/b, zvuk, 8'
Optinen Ääni // Optical Sound // Optički zvuk
Mika Taanila, 2005. // 35mm, boja, zvuk, 6'
Mosaik Mécanique
Norbert Pfaffenbichler, 2007. // 35mm, zvuk, c/b, 10'

P2

Histoire du Cinéma
Klaus Wyborny, 2005. // video, c/b + boja, zvuk, 25'
Jumbo Aqua. A Collage by G. Bruno // Jumbo Aqua. Kolaž G. Bruna
James Herbert, 2000. // 35mm, boja, zvuk, 26'
Cântico das Criaturas // Canticle of All Creatures // Pjesma stvorova
Miguel Gomes, 2006. // 35mm, boja, zvuk, 21'
Kramasha // To Be Continued // Kramasha
Amit Dutta, 2007. // 35mm, boja, zvuk, 22'

GO HIRASAWA:

FILM & SITUACIJE
CINEMA & SITUATIONS

P1

S No. 1 // S br. 1
Masanori Oe, 1967. // 16mm, c/b, zvuk, 5'
Head Game // Igra glava
Masanori Oe, 1967. // 16mm, boja, zvuk, 10'
No Game // Ne igra
Masanori Oe & Marvin Fishman, 1967. // 16mm, c/b, zvuk, 17'
Salome's Children // Salomina djeca
Masanori Oe, 1968. // 16mm, boja, zvuk, 7'
Between the Frame // Između okvira
Masanori Oe, 1967. // 16mm, boja, zvuk, 10'
Great Society // Veliko društvo
Masanori Oe & Marvin Fishman, 1967. // 16mm-video, c/b + boja, zvuk, 17'

P2

Inaba No Shirousagi // White Hare of Inaba // Inabin Bijeli zec
Yoshihiro Kato, 1970. // 16mm, c/b + boja, zvuk, 132'

P3

Yûheisha/Terorisuto // Prisoner/Terrorist // Zatvorenik/ Terorist
Masao Adachi, 2007. // video, boja, zvuk, 113'

P4

Kokudo 20 Gosen // Off Highway 20 // Uz autocestu 20
Katsuya Tomita, 2007 // 16mm-video, zvuk, boja, 77'



Knittelfeld - Stadt ohne Geschichte

Kustos / Curator:
Alexander Horwath
-

ZVUČNA SELEKCIJA
A SOUND SELECTION

ZVUČNA SELEKCIJA

Alexander Horwath

Svjestan sam da svojevrsna igra riječi koju predstavlja naslov ovoga dvodijelog programa ima smisla samo na engleskom jeziku. Ipak, nadam se da će se i ne-engleskim čitateljima preliti valovi značenja, između naslova programa i filmova koje sam odabrao. Čin gledanja i slušanja tih radova omogućit će mi da ocijenim ispravnost onoga o čemu govorim.

Prije svega, naslov se ne odnosi samo na filmove koje sam odabrao, već i na zadaću koju sam dobio kao sudionik ovogodišnjeg festivala *Filmskih mutacija*: da i u širem smislu doprinesem raspravi o etici, estetici i politici (filmskog) kustostva. S obzirom da kustosi rijetko moraju opravdavati ili legitimizirati svoje odabire (u usporedbi s pripadnicima drugih zanimanja, poput liječnika, sudaca, političara - ili umjetnika), mogli bismo se zapitati po kojim bi se standardima *zvučna selekcija* trebala ocjenjivati. Navedimo samo nekoliko mogućih zamjena za pridjev zvučni: kada je uopće neka filmska selekcija "odgovarajuća" ili "pouzdana" ili "zdrava" ili "razložna" ili, iznad svega, "kurativna"? Za mene je ozbiljno shvaćanje jezika (uključujući, naravno, i njegove razigrane primjene) prvi korak prema ozbiljnom shvaćanju filma i filmskog kustostva (uključujući i njihove razigrane primjene). Pokušao sam stoga napraviti pouzdanu, razložnu i kurativnu selekciju.

Jedno od nekoliko pitanja na (još uvijek relativno malom) području studija filmskog kustostva jest problem *spojenog programa* - te "dugometražne" jedinice sastavljene od nekoliko "kratkih" filmova. Ponekad se čini da je to *jedino* pitanje vrijedno rasprave, zato što na prvi pogled najbliže odgovara modelu umjetničke izložbe kakav prakticiraju kustosi umjetnosti: različiti radovi smještaju se blizu jedni drugima pa ih je lako sagledati i razmotriti kao dijelove vidljive cjeline (kustoskog "argumenta", njegove/njezine interpretacije teme). Naravno, *prostornu* blizinu treba zamijeniti *vremenskom*, ali to je druga priča. Kad god se raspravlja o "uzornim primjerima" filmskog kustostva ili se traži da kustos/ica pokaže svoju "metodu" ili pristup, često se odabire format spojenog programa kratkih filmova. Takva je bila i moja selekcija za Filmske mutacije 2008. godine, a to je u određenoj mjeri i ovaj program. Taj format ima snažno *performativno* obilježje; omogućuje kustosu da brzo iskaže argument te da - unatoč ograničenom vremenu - okupi više "rijetkih", "iznenađujućih", "nepoznatih" radova (i na taj način dokaže svoju "osobnost" i sposobnost kretanja neistraženim terenom. Kao svojevrsni performans, formatom odgovara festivalima; također je i "prilagođen publici" utoliko što gledatelj može "skenirati" i procijeniti raspon odabranih radova za manje od dva sata, dok je inače potrebno mnogo večeri, tjedana ili čak mjeseci da bi se pravilno popratio *pravi program* filmova (onaj koji se može ozbiljno usporediti s umjetničkom izložbom).

Uvodim ovu razliku iz polemičkih razloga, i svakako ne želim odbaciti "dugometražni program kratkih filmova" kao manje vrijedan ili nepravilan pristup. Kao performans, očito ga krase vrlo stvarne kvalitete i učinci, ali želim natuknuti da je u njemu i nešto *nestvarno*. Šire gledajući, filmsko kustostvo nije toliko pitanje stavljanja ovog ili onog kratkog filma prije ili poslije dru-

goga, već razvoja (ili, bolje rečeno, pridonošenja razvoju) triju temeljnih osobina koje imaju dalekosežne posljedice. Zbog manjka vremena i prostora, ovdje ću ih samo ukratko navesti; u nadi da će nam rasprava na festivalu omogućiti opširniji uvid u ta pitanja iz "stvarnog svijeta".

1. Filmsko kustostvo kao razvoj *dugoročnog programa*, mjesec po mjesec, godinu za godinom, sve dok ga se ne počne shvaćati kao *programatsko*, kao *agenda*, kao *niz ciljeva*.

2. Filmsko kustostvo kao fizičko prikupljanje i "kurativna" obrada radova (artefakata) s ciljem *oblikovanja, očuvanja i tumačenja zbirke* kao temelja za dugoročne programe/agende. S određenim pomakom u značenju, ovo svojstvo ili definicija može biti primjenjeno čak i u nedostatku institucionalne zbirke, pa čak i ako se pokaže da ju je nemoguće stvoriti: u takvim slučajevima, može značiti *znanje, istraživanje i brigu za postojeću zbirku negdje drugdje* (= određena mjesta i konteksti u kojima se drže i čuvaju pojedini artefakti ili skupine filmova).

3. Filmsko kustostvo kao aktivnost stvaranja (ili pripreme terena za) *filmske kulture i filmske politike* koje su veće od bilo kojeg pojedinačnog programa ili filmske institucije. To treba biti stalna aktivnost, bez "krajnjeg cilja", bez obzira koliko se "zdravom" ili "beznadnom" situacija doima. Ovdje također postoji svojevrsni paradoks: u odsustvu filmske kulture i politike, pojedinačni performativni ili dugoročni program nema stvarni prostor (kada postanem toga svjestan često se osjećam ranjenim, neshvaćenim, nevažnim); i obratno, kontinuirano stvaranje pojedinačnih ili dugoročnih programa bit će jedini način stvaranja filmske kulture i politike (kada postanem toga svjestan često se osjećam snažno, uzbuđeno, ushićeno); i treće, postojanje filmske kulture i politke ne znači samo po sebi da bi netko trebao biti zadovoljan s njima - kao i sa svakim pojedinim programom, *određeni* ciljevi i stvarnosti pojedine filmske kulturne politike su ono čime se treba pozabaviti (premda me se često držalo u uvjerenju da djelujem u snažnoj filmskoj kulturi strukturiranoj zdravim filmskim politikama, u mnogim slučajevima to je samo teorija). Taj cijeli paradoks - ili dijalektika - treba ispitati i za druge, složenije rezultate. Evo nekoliko engleskih, njemačkih i francuskih ekvivalenata za taj glagol: <u>*zvučati*</u> je *dokučiti, izmjeriti* nešto / nešto *ispitivati, ispipavati / sondirati, pregledavati, istraživati* nešto.

* * *

Nije potrebno proći dugu i temeljitu poduku iz filmske povijesti da bismo znali kako **Jean Vigo** (1905.-1934.) i **Dziga Vertov** (1896.-1954.) predstavljaju dva od tek nekoliko nužnih "trenutaka" ili, još bolje, "energija" koje je taj medij stvorio. S druge strane, budući da se više gotovo ništa ne može smatrati sigurnim u našim tradicionalnim institucijama kulture i obrazovanja, mogao bi još uvijek postojati osjećaj otkrića - nadajmo se i uzbuđenja - među nekim gledateljima pri prvom susretu s njihovim radovima (ili prvi put na 35mm projekciji). U slučaju Vertova, izraz "radovi" je golemo pretjerivanje: u ovome programu, vidjet ćete samo <u>*jedan*</u> isječak iz <u>*jednog*</u> od njegovih brojnih važnih filmova. U slučaju Vigoa, vidjet ćete 50 posto njegovog opusa: dva rada od ukupno četiri koje je stvorio između 1929. i smrti 1934. godine. Vigo je najpoznatiji (filmski) predstavnik "kratke karijere" - kategorije koja je već dugo dio filmofilske mitologije, ali koja je u posljednje vrijeme dobila na legitimitetu preko nekih umjetničkih projekata, istraživačkih aktivnosti i izložbi koje su prilagođene specifičnom karakteru "prerano završenih" umjetničkih karijera (prekinutih namjerno, zato što je umjetnik krenuo drugim putem, ili zbog umjetnikove smrti i drugih objektivnih razloga). Na prvi pogled, Vertovljeva je karijera bila znatno dulja od Vigoove, ali ako uzmemo u obzir kratkoću razdoblja u kojem su njegove umjetničke namjere i temeljni talenti bili barem djelomično u skladu s onovremenim političkim

i produkcijskim okvirom (1922.-1934., u najboljem slučaju), i kod njega zasigurno možemo govoriti o prerano završenoj karijeri.

Gerhard Benedikt Friedl (1967.-2009.) uzoran je primjer "kratke karijere" u suvremenom filmu. Zapravo mislim da je on *najuzornjiji* primjer (i to ne samo fenomena kratke karijere). Budući da još uvijek nije previše poznat izvan Njemačke i Austrije, njegovo uključenje u ovaj program također se činilo kao opravdan i kurativan izbor. Zapravo, cijeli je program osmišljen oko njega i njegovih dvaju važnih radova povijesno-materijalističke dokufikcije, *Knittelfeld* (1997.) i *Did Wolff von Amerongen Commit Bankruptcy Crimes?* (2004.), i to zato što smatram da se njihova *potencijalna* uloga u suvremenom filmu može usporediti s *aktualnom* ulogom koju su u 1930-ima imali filmovi Vertova i Vigoa. Za čitatelje koji nikada nisu čuli za Gerharda Benedikta Friedla, to se može činiti neumjesnom izjavom. Čini se da "filmska situacija" 1930-ih i ova koju danas proživljavamo imaju malo toga zajedničkog, pa kako ih uopće možemo tako izravno uspoređivati? Dok je "očito" bilo moguće u relativno "ograničenom" ili "savladivom" konceptualnom okviru filmske kulture 1930-ih odmah prepoznati dostignuća Vertova i Vigoa (tako filmska historiografija voli o tome razmišljati), čini se daleko teže prepoznati takve pojave danas - a ako ih i prepoznamo, čini se da su uvijek već posredovane, prepričane i proslavljene na velikim filmskim festivalima i u međunarodnim filmskim časopisima. Problem ovdje su, naravno, "mi" i "međunarodni", kao i činjenica da "mi" više nismo sposobni povezati *aktualno* i *potencijalno*. Ne možemo više zamišljati "mi" filmske kulture kao samo malu skupinu entuziasta, poznavatelja i filmofila, a ne interesnu skupinu međunarodnih (ili industrijskih) razmjera. Čini se da ne možemo više zamisliti veličinu koja još nije potvrđena kao takva od strane dvoje ili troje prihvaćenih modusa stvaranja međunarodnog filmskog kulturnog konsenzusa (zato sam i ja, na primjer, kukavički osjetio potrebu da govorim o Friedlovoj *mogućoj* ulozi, za razliku od *stvarne* uloge Vigoa i Vertova). I čini se da smo zaboravili da je sve što prihvaćamo kao *stvarnu* veličinu nekada bila samo *mogućnost*, da je vjerojatno baš u tom trenutku bila najživlja, i da baš nikada nije bilo očito da će postati općepriznati i prihvaćeni primjer izvrsnosti.

Zamislimo, dakle, da razlog za uključivanje radova Vigoa i Vertova u ovaj program nije samo djetinjasti impuls i želja da se prikaže i dokaže kako su nevjerojatno izvrsni. Zamislimo da su samo potencijal, a ne još stvarni "klasici". Na primjer, pretpostavimo na trenutak za promjenu da su Friedlovi radovi klasici, a Vigoovi i Vertovljevi filmovi nove i nepoznate snage koje nastoje doseći sličnu razinu veličine. Ili, proanalizirajmo (politički) osjećaj prostora kod Vigoa i Friedla, i njihove prostorne politike - kako politika postaje forma (na sasvim različite, ali slično odlučne načine). Pokušajmo i usporedimo ih obojicu s Vertovom, koji jedno vrijeme nije bio samo *protiv* (buržoazije i njezine staromodne dramatike; svjetskog kapitalizma i njegovih popratnih oblika zabave; religije i drugih vrsta opijuma), već također i *za* (komunizam; novog čovjeka; novi tip bio-estetike). Budimo jasni, i Vigo je bio za mnoge stvari (pobunu, recimo), ali je mnogo, mnogo teže iz Friedlovih filmova zaključiti za što je *on* bio. Pretpostavimo također da je filmski kulturalni "mi" oko 1930. godine, iz kojeg je naše shvaćanje Vertovljeve i Vigoove veličine izvorno poteklo, bio možda samo mala skupina filmofila entuzijasta, a ne interesna skupina međunarodnih (ili industrijskih) razmjera. O tome se može raspravljati, naravno, a precizna historiografija filmske kulture dala bi nam činjenice i argumente i za i protiv moje ponude.

Ono o čemu se također može raspravljati je moja upotreba (i općenita korisnost) izraza "veličina" čiji se trenutak slave čini dalekom prošlošću, barem u humanističkim i filmskim studijima. Smatram, međutim, da za suvremeno filmsko kustostvo ne bi bilo dobro ako pitanje prikazivanja "velikih djela", i bez svojih

brojnih znanstvenih, a ponekad i ezoteričnih tendencija, više ne bi bilo predmet interesa. Također, korisna bi bila rasprava, pa čak i sukob (zato što je to političko pitanje), o odnosu *aktualnog* i *potencijalnog* u filmskom kulturnom radu (pretpostavljajući ponovno da smo "mi" počeli uviđati takav odnos). Ne bi ih trebali smatrati suprotnostima, i nijedom od njih ne bi nikada smjeli dodijeliti fiksno mjesto. Mislim da se svaki ozbiljan kustos i kritičar bori s tim pitanjem koje je gotovo paradoks:

Prikazati, čuvati i pisati o "velikom djelu" koje još nije široko prihvaćeno kao takvo uvijek je kritička i potvrdna tvrdnja. Kritička je prema "statusu quo", a potvrdna prema "autsajderskom" djelu koje predlaže za "kandidata". Potiče gledatelje ili čitatelje da razmotre i su-ostvare kandidatov prijelaz iz *potencijalnog* u *aktualno*; pokušava otvoriti put za taj prolaz - od proročanskih početaka ("niste za ovo čuli, ali...") do uspješne kanonizacije i prihvaćanja ("sada je već očito da je nezaobilazan..."). Željeti da i drugi dijele visoku ocjenu kvalitete vašeg kandidata i zadovoljstva koje nudi sasvim je normalno. Također, i vaša osobna zvijezda mogla bi se uspeti zajedno sa zvijezdom vašeg kandidata (što nije nužno "karijeristička" stvar, nego pitanje temeljnog samopoštovanja). Ali postoji i temelj iz kojeg vaša tvrdnja crpi svoju izvornu snagu: vaš kritički pogled na "status quo", na ono što se uobičajeno smatra vrijednim i *aktualnim* ("klasici", "široko prihvaćeni"). Moglo bi se pomisliti da bi takav pogled kustosa/kritičara mogao spriječiti da pogurne i promakne kandidata prema pragu *aktualnog*. Ako je *aktualno* ono čemu se suprotstavljamo - konzervativno, ograničavajuće, trulo područje svih stvari i ideja koje su trenutno "na snazi" - zašto bismo željeli da naš kandidat postane dio toga? Ili smatramo da *aktualno* ipak nije tako loše, da bi samo trebalo uključiti više naših "visoko potencijalnih" kako bi postalo sasvim OK?

* * *

Zvuk je i imenica: *buka, zvono, zvonjava, ton / glas, šum, odjek, svirka / zvuk, galama, boja zvuka, suglasje i nesuglasje*.

Prva klicu ovog programa posadio je moj kolega Volker Pantenburg, koji je bio gostujući kustos u Zagrebu na prošlogodišnjem festivalu Filmskih mutacija. Dok je pisao o Friedlu, odmah nakon njegove smrti, došao je do iznenađujućeg i - na dobar način - uznemirujućeg zaključka: da je to filmaš modernog doba koji je, čini se, bez ikakvog upozorenja ili oklijevanja, ponovno izmislio ili ponovno zamislio medij *zvučnog filma* potpuno, dosljedno i uvjerljivo - punih 70 godina nakon što se zvuk uzdigao na svjetskoj razini. Slažem se s Volkerom, a njegova me je tvrdnja potaknula na razmišljanje o Vigou i Vertovu, čije su se kratke karijere sastojale i od "kasnih nijemih" i od "ranih zvučnih" filmova. Također me naveo na razmišljanje o filmu *L'Age d'or* (1930.) Luisa Buñuela, koji bi stajao u središtu trećeg programa (od mnogih budućih), zajedno s *La Marche des machines* (1928.) i *Autour de la fin du monde* (1930.) Eugènea Deslawa, koji je rođen u Kiewu u Ukrajini, a umro u Nici u Francuskoj.

Mislim da sam osim za pitanja *aktualnog* i *potencijalnog*, uvijek bio zainteresiran i za odnos između egzila i zlatnog doba. Ovo je fantazija: cijeli sam život želio otkriti kako im istodobno pripadati, a ipak ostati čitav i zdrav.

translated by / prevela Tanja Vrvilo

A SOUND SELECTION

I am aware that the sort of wordplay represented by the title of this two-part program only works in English. Nevertheless, I would like to hope that even for non-English readers more than one wave of meaning will spill back and forth between the title and the films I have selected. The act of looking at and listening to these works will be the sounding board for what I have in mind.

For one thing, the title not only relates to the films I have chosen, but also to the mission I've been given as a participant in this year's Film Mutations festival: to contribute in a more general manner to a discussion about the ethics, aesthetics and politics of (film) curatorship. Considering how rarely curators have to justify or legitimate their choices (compared to other professions such as doctors, judges, politicians - or artists), one might ask by which standards a *sound selection* should be measured. To list only a few equivalents for the adjective *sound*: When is a selection of films ever "proper" or "solid" or "healthy" or "substantiated" or, of all things, "curative"? As far as I'm concerned, taking language seriously (including, of course, its playful uses) is the first step towards taking film and film curatorship seriously as well (including their playful uses). I have therefore tried to make a solid, substantiated and curative selection.

One of several issues in the (still relatively small) field of film curatorial studies is the question of the *combined program* - that "feature-length" entity which consists of several "short" films. Sometimes it seems as if this were almost the only issue worth discussing, because on the surface it adheres most tightly to the model of the art exhibition as practiced by art curators: Different works are brought into close vicinity to each other and can easily be perceived and discussed as parts of a visible whole (the curator's "argument", his/her interpretation of a topic). One needs to replace *spatial* with *temporal* vicinity, of course, but that's another story. Whenever "exemplary cases" of film curatorship are being debated or a curator is asked to show his/her "method" or approach, the combined program of shorts is often the chosen format. My own selections for Film Mutations 2008 were a case in point, and the program at hand is also partly indebted to it. This format has a strong *performative* aspect; it allows the curator to quickly demonstrate an argument and - even though the time is limited - to bring a number of "rare", "surprising", "unknown" works to the table (thereby proving his/her "personality" and prowess in navigating uncharted terrain). As a kind of performance, it is also a "festival-friendly" format; and it is "audience-friendly" insofar as the viewer can scan and evaluate the range of the selected works in less than two hours, whereas it takes many evenings, weeks or months even, to properly follow a *real program* of films (one that can honestly be compared to an art museum exhibition).

I am making this distinction for polemical reasons, and I certainly don't want to dismiss the "feature-length program of shorts" as a lesser or invalid approach. As a performance, it obviously has very real qualities and effects, but I do want to imply that there is also something *unreal* about it. In the larger scheme of things, film curatorship is not so much a question of putting this or that short before or after one another, but of developing (or, rather, making contributions towards developing) three basic qualities which have far-reaching consequences. For lack of time and space, I will just briefly name them here; hopefully the discussions at the festival will allow us to expand a little further on these "real world" issues.

1. Film curatorship as the development of a *long-term program*,

month by month, year after year, until it can be understood as *programmatic*, as an *agenda*, as a set of *objectives*.

2. Film curatorship as the physical assembly and "curative" treatment of works (artifacts) with the aim of *shaping, preserving and interpreting a collection* as the basis for long-term programs/agendas. With a certain shift in meaning, this quality or definition can be applied even if there is no institutional collection at hand, and even if it proves impossible to create one: in such cases, it could mean the *knowledge of, the research into, and the caring about existing collections elsewhere* (= the concrete places and contexts in which individual artifacts or groups of films are being held and preserved).

3. Film curatorship as the activity of creating (or preparing the ground for) a *film culture and film politics* that are larger than any individual film program or film institution. This needs to be a constant activity, it has no "finish line", no matter how "healthy" or "hopeless" the situation appears to be. There is also something of a paradox here: In the absence of film culture & politics, the individual performative or long-term program has no real space (I often feel wounded, misunderstood, irrelevant when I become aware of this); vice versa, the continuous creation of individual or long-term programs will be the only way to bring about a film culture & politics (I often feel strong, exhilarated, enthusiastic when I become aware of this); and thirdly, the existence of a film culture & politics does not per se mean one should be happy with it - as with each individual program, it is the *specific* objectives and realities of any film cultural politics that need to be addressed (I am often led to believe that I am working in a strong film culture structured by healthy film politics, but in most cases it is only officially so). This whole paradox - or dialectic - also needs to be sounded for other, more complex results. Here are a few English, German and French equivalents for that verb: *to sound* is to *fathom*, to *plumb* something / etwas *ausloten, sondieren* / *sonder, examiner, explorer* quelque chose.

* * *

It doesn't take a long and detailed education in film history to know that **Jean Vigo** (1905-1934) and **Dziga Vertov** (1896-1954) represent two of the few indispensable "moments" or, rather, "energies" that this medium has brought forth. On the other hand, since almost nothing can be taken for granted anymore in our traditional institutions of culture and education, there may still be a sense of discovery - and hopefully even excitement -among some viewers when encountering these works for the first time (or for the first time in 35mm projections). In the case of Vertov, the term "works" is a massive overstatement: In this program, you will only see *one* excerpt from *one* of his many important films. In the case of Vigo, you will see 50 percent of his output: two works from a total of four which he created between 1929 and his death in 1934. Vigo is the best-known representative (in cinema) of the "Short Career" - a category that has long been part of cinephile myth-making but which has recently gained a more legitimate air through some art world projects, research activities and exhibitions that are attuned to the specific character of the artistic career "cut short" (cut short by design, because the artist followed a different path, or because of the artist's death and other external reasons). On the face of it, Vertov's career was much longer than Vigo's, but considering the limited period in which his artistic intentions and main talents were somewhat in tune with the surrounding political and production framework (1922-1934 at the most), we can surely speak of a career cut short as well.

Gerhard Benedikt Friedl (1967-2009) is an exemplary case of the "Short Career" in contemporary cinema. I actually think he is *the* exemplary case (and not just of the short career phenom-

enon). Since he is still not very well known outside of Germany and Austria, his inclusion in this program also seemed like a sound and curative choice. In fact, the whole program has been conceived around him and his two major works of historical-materialist docufiction, *Knittelfeld* (1997) and *Did Wolff von Amerongen Commit Bankruptcy Crimes?* (2004), because I believe that their potential role in contemporary cinema can be compared to the actual role that Vertov's and Vigo's films played around 1930.

To the readers who have never heard of Gerhard Benedikt Friedl, this may appear as a preposterous statement. The "film situation" around 1930 and the one we experience today seem to have few shared characteristics, so how can we even begin to compare them so bluntly? While it was "obviously" possible in the relatively "limited" or "manageable" conceptual framework of film culture around 1930 to recognize the achievements of Vertov and Vigo right away (that's how film historiography likes to think of it), it seems far from obvious how to recognize such figures today - and if we do recognize them, it seems they are always already mediated, bandied about, and celebrated at the major film festivals and in the international film magazines. The problem here, of course, is the "we" and the "international", and the fact that "we" no longer seem to be able to relate the actual to the potential. We can no longer imagine a "we" of film culture that is just a small group of enthusiasts, scholars or cinephiles, and not a pressure group of international (or industrial) dimensions. We seem to have become incapable of imagining greatness that is not yet confirmed as such by the two or three accepted modes of reaching an international film cultural consensus (that's why, for instance, I cowardly felt the need to speak of Friedl's *potential* role compared to Vigo's and Vertov's *actual* one). And we seem to have forgotten that everything we accept as *actual* greatness now was once sheer *potential*, that it was probably most alive during that very moment, and that it was never obvious at all if it would become a widely shared and accepted case of greatness.

Let's imagine, then, that the inclusion of Vigo's and Vertov's works in this program is not only due to the childish impulse of wanting to say and show how unbelievably great they are. Let's imagine that they are sheer potential and not yet actual "classics". For instance, let's think of Friedl's works as classics for a change and of Vigo's and Vertov's films as new and unknown forces striving to attain a similar level of greatness. Or let's look at the (political) sense of place in Vigo and Friedl, and at their spatial politics - how politics become form (in highly different, but similarly adamant ways). Let's try and compare them both to Vertov who, for a period, was not only against (the bourgeoisie and its old-fashioned dramatics; world capitalism and its attendant forms of entertainment; religion and other types of opium), but also for (communism; the new man; a new type of bio-aesthetic). Let's be clear that Vigo was also for many things (revolt, for one), and that it is much, much harder to deduce from Friedl's films what he was for. Let's also propose that the film cultural "we" around 1930 from which our notion of Vertov's and Vigo's greatness originally derives was maybe just a small group of cinephile enthusiasts, not a pressure group of international (or industrial) dimensions. This can be debated, of course, and a precise historiography of film culture would give us facts and arguments both for and against my proposal.
What can also be debated is my use (and the general usefulness) of the term "greatness" whose moment in the sun seems long past, at least in the humanities and in film studies. I think, however, that contemporary film curatorship would not be well served if, aside from its many scholarly and sometimes esoteric tendencies, the question of showing "great works" were no longer of interest. There should also be debate, even conflict (because it is a political issue), about the relation of *actual* and

potential in film cultural work (assuming again that "we" have begun to see such a relation). They should not be regarded as opposites, and neither of them should ever be assigned a fixed place. I think each serious curator and critic grapples with this issue which is close to a paradox:

To show, preserve and write about a "great work" which is not yet widely accepted as such is always a critical *and* an affirmative statement. It is critical towards the "status quo" and affirmative towards the "outsider" work which it proposes as a "candidate". It prompts the audience or readership to consider and co-realize the candidate's passage from *potential* to *actual*; it tries to lead the way for this passage - from prophetic beginnings ("you haven't heard of this, but…") to successful canonization and acceptance ("It has become obvious by now that this is an indispensable…"). Wanting others to share the high estimation of your candidate work and the pleasures it holds is only normal. Also, your own star may rise in tandem with that of your candidate (which is not necessarily a "careerist" thing, but a question of basic self-esteem). But there is also the ground from which your statement took its original force: your critical view of the "status quo", of what is commonly perceived as valid and *actual* ("classics", "widely accepted"). One would think that such a view should prevent the curator/critic from pushing or nudging the candidate towards the threshold of the actual. If the *actual* is the thing to oppose - the conservative, limiting, rotten domain of all the things and ideas that are currently "in effect" - why would we want our candidate to become part of it? Or do we think that the *actual* is not so bad after all, that it just needs to include more of our "high potentials" in order to turn out pretty OK?

* * *

Sound is also a substantive: *noise, ring, chime, tone / der Laut, das Geräusch, der Schall, der Klang / le son, le bruit, le timbre, la consonance et la dissonance.*

The first seeds of this program were planted by a colleague of mine, Volker Pantenburg, who was a guest curator in Zagreb at last year's Film Mutations festival. When he wrote about Friedl shortly after the filmmaker's death, he arrived at a surprising and - in a good way - disturbing conclusion: that here is a modern-day filmmaker who, without any warning or hesitation, seems to have re-invented or re-imagined the medium of *sound film* completely, coherently and convincingly - a full 70 years after it first raised its head on a worldwide scale. I agree with Volker, and his comment made me think of Vigo and Vertov, whose short careers both consist of "late silent" and "early sound" films. It also made me think of *L'Age d'or* (1930) by Luis Buñuel which could have stood at the centre of a third program (of many more to come), together with *La Marche des machines* (1928) and *Autour de la fin du monde* (1930) by Eugène Deslaw who was born in Kiew, Ukraine, and died in Nice, France.

I think that beside the question of *potential* and *actual*, I have also always been interested in the relation between Exile and Golden Age. This is the fantasy: All my life, I have wanted to find out how to belong to both at once, and remain safe and sound all the same.

À PROPOS DE NICE
ON THE SUBJECT OF NICE
POVODOM NICE

JEAN VIGO _ 1929/1930 _ 35mm _ 31'
c/b nijemi _ b/w silent

Manifestno ostvarenje socijalnog dokumentarizma, vizualni pamflet Jeana Vigoa, pjesnika vječno mladog, novog filma, društvena je satira o gradu Nici, gradu turista, hotela, kocke i njezinih stanovnika, groteskni karneval užitka puti i slika smrti. Srodan angažiranim simfonijama velegrada, film ujedinjuje avangardističko nasljeđe 1920-ih i najavljuje struje poetskog realizma i francuskog novog vala, kao trajan izazov aktualnosti i odgovornosti filma. Vigo, sin anarhista Miguela Almereyde ubijenog u zatvoru, prvim je filmom predstavio vlastiti filmski anarhizam, najavljen govorom *Socijalni film, o dokumentarnoj točki gledišta* prije prikazivanja u lipnju 1930. za *Groupement des Spectateurs d' Avant-Garde*, koji prokazuje društvenu neodgovornost: "posljednje izdisaje društva toliko izgubljenog u vlastitom eksapizmu da izaziva mučninu i suosjećanje za revolucionarno rješenje". Film je snimio Boris Kaufman, a njihova kamera-oko usmjerena na fizičku stvarnost koja se mora bilježiti i tumačiti kao dokument, krade duh zajednice: svijet suprotnosti buržujske dokolice i uznemirujuće siromašnih četvrti.

A manifest of social documentary, a visual pamphlet by Jean Vigo, a poet of eternally young, new film, is a social satire about a city of Nice, the city of tourists, hotels, gambling, and it's inhabitants; a grotesque carnival of pleasures of flesh and images of death. Akin to engaged city-symphonies, the film brings together the avant-garde legacy of the 1920s and announces the currents of poetic realism and French New Wave, as permanent challenge to actuality and responsibility of cinema. With this first film, Vigo, a son of Miguel Almereyda, an anarchist who was murdered in prison, presented his poetic of film anarchism, introduced with his speech on social irresponsibility entitled *Social cinema, on documentary point of view* for *Groupement des Spectateurs d' Avant-Garde*, before the screening, in June 1930: ''the last gasp of society so lost in its own escapism that it makes one sick and sympathetic to revolutionary solution''. The film was shot by Boris Kaufman, with the camera-eye focused on physical reality which has to be documented and interpreted as a document, which steals the spirit of the community: a world of the opposites of bourgeois leisure and disturbingly poor quarters.

Tanja Vrvilo

KNITTELFELD - STADT OHNE GESCHICHTE
KNITTELFELD - A TOWN WITHOUT A HISTORY
KNITTELFELD - GRAD BEZ POVIJESTI

GERHARD BENEDIKT FRIEDL _ 1997 _ 16mm _ 34'
boja, zvuk _ colour, sound

Premda austrijska književnost ima dugu tradiciju prikazivanja provincije kao mjesta strave, slika seoske idile na filmu uglavnom ostaje neupitna. *Knittelfeld - grad bez povijesti* od te se tradicije distancira na brojne načine. Kao prvo, odabirom teme - mali grad, nenametljivo smješten u krajolik bez veličanstvenosti i isticanja. Drugo, načinom na koji je priča ispričana, miješanjem fikcijskog s dokumentarnim, pri čemu se slika često suprotstavlja zvuku. Kamera Rudolpha Barmettlera područje Knittelfelda mjeri blagim panoramama i fiksiranim zurenjem, otkrivajući taj gradić kao izraslinu u kojoj su lokalne vlasti ostvarile tek minimum javnog reda - semafori i prometni znakovi, vatrogasna postaja, hitne službe. Također, mjesta javnog života - prenoćišta, trgovački centri, parkovi, škole, a posebice vojna zračna luka s kojom se ta regija u samoj Austriji najčešće povezuje. Friedl u takvo okruženje smješta priču koju se strukturalno može shvatiti kao sapunicu. Sapunica, svakako, ali sapunica koja zbog svojeg sadržaja neprestano klizi u zvjerstvo. Tijekom filma članovi obitelji Pritz (složene genealogije) izvršavaju brojne zločine različite težine. Muškarce tuku jer ne žele platiti kockarske dugove, djecu zlostavljaju i napuštaju, alate kradu i skrivaju, muževe serijski šalju u grobove. Potvrđene činjenice tih slučajeva i mišljenje javnosti međusobno se prožimaju, dok su činjenična istina i značenje odvojeni. To vrijedi i za ovaj film koji ne iznosi povijest grada Knittelfelda, već radije povijest nekog grada poput Knittelfelda. Povijest se nalazi na stranicama dnevnih kronika.

\-

Austrian literature has a long tradition of plotting the province as a place of horror, whereas in film the idea of the country idyll remains largely uncontradicted. Gerhard Benedikt Friedl's *Knittelfeld - A Town without a History* distances itself from this tradition in many ways. Firstly because of the choice of subject - a small town, set unobtrusively in a landscape without grandeur or note. Secondly because of the way in which the story is told, mixing the fictitious with the documentary whereby the pictures have a tendency to stand out against the sound. The camera work from Rudolph Barmettler measures the territory of Knittelfeld in smooth pans or fixed stares, revealing the small town as a rank growth in which the local authorities have achieved only a minimum of order - traffic lights and signs, fire station, emergency services. In addition, the places of public life - inns, shopping centres, park places, schools and especially the military airport with which this region is generally associated in Austria itself. Friedl writes a story into this environment which can be understood structurally as a soap opera. A soap opera without doubt, but one which, because of its content continually slips into barbarity. Throughout the film members of the Pritz family (from whom a complicated genealogy is derived) commit various crimes of differing imensions. Men are beaten up because they fail to pay gambling debts, children are mistreated and abandoned, tools are stolen and buried, husbands are serially consigned to the grave. The established facts of the cases and the public opinion about them become superimposed, factual truth and meaning separate. And so it is with this film which does not tell the history of the town of Knittelfeld, but rather the history of a town like Knittelfeld.
History finds itself on the pages of the daily chronicles.

Bert Rebhandl **preveo / translated by Vedran Pavlić**

ZÉRO DE CONDUITE
ZERO FOR CONDUCT
NULA IZ VLADANJA

JEAN VIGO _ 1933 _ 35mm _ 43'
c/b, zvuk _ b/w, sound

Jedan od najranijih i najutjecajnijih primjera *boarding school* filmova Vigoov je intimni obračun s represivnim edukativnim sustavom njegove, ali i naših, mladosti. Iako gotovo naivno dječji u svojoj kritici školstva, kao i u metodama revolta (koje uključuju gađanje hranom i jastucima), francuske su ga vlasti u međuratnom razdoblju ocijenile dovoljno opasnim da ga - zabrane pa su tako, nakon premijere u travnju 1933., dječaci iz neimenovane francuske ulice morali pričekati punih 13 godina da po drugi put trijumfalno zavijore svojom piratskom zastavom s krova obrazovno-ugnjetavačke institucije. Stojevi na jednoj ruci, lopte koje magično nestaju, animacije na papiru - samo su dio poetskih fantazija koje je u ovom filmu dijete u Vigou prenijelo na veliko platno, ilustriravši tako sve što je naučilo onih dana kojih nije bilo u školi. Pokazavši da mašta i sloboda rijetko stanuju kod odraslih, Vigo je, uz glazbeni skor Maurice Jauberta, savršeno opredmetio ignoranciju autoritativnih istanci te dokazao da definitivno zaslužuje peticu iz invencije, iako je možda i sam imao nulu iz vladanja. A ispričnice za izostanke sa satova rado će mu ispisati svaki gledatelj... ili barem ono dijete u njemu.

One of the earliest and most influential examples of *boarding school films*, Vigo's film represents a private vendetta against the repressive educational system of his own, and our youth. Although childishly naïve in both its critique of education and its methods of revolt (which include food fights and pillow fights), the French government, in the interwar period, deemed the film to be sufficiently dangerous to be banned such that, after its premiere in April 1933, the young boys from an unnamed French street would have to wait another 13 years before they could, for the second time, triumphantly wave their pirate flag from the roof of their oppressive educational institution. Standing on one hand; a ball that magically disappears; animations on paper - these are only part of the poetic fantasy that the child in Vigo has transferred to the big screen, illustrating all that which was not learned in school. Showing that the imagination and fantasy are rarely embodied in adults, Vigo, along with the score by Maurice Jaubert, has rendered visible the ignorance of authority and proved it definitely deserves an A for invention, though he himself might have an F in conduct. The audience, though, or at least the child within us, would gladly sign any note excusing his absence from class.

Jasna Žmak

prevela / translated by Marija Cetinić

ENTUZIAZM (SIMFONIJA DONBASSA) reel I rola I

DZIGA VERTOV _ 1930 _ 35mm _ 22'
c/b, zvuk _ b/w, sound

Restaurirano 1972. godine (rukama Petera Kubelke) remek djelo ranog sovjetskog zvučnog filma, nastalo u tridesetima i zaboravljeno sve do šezdesetih, tematizira prvu SSSR Petoljetku istovremeno poštujući obje ključne riječi iz vlastitog naslova - i *entuzijazam* i *simfoniju*. Naime, usprkos očitoj propagandnoj potki, *entuzijazmu* oko izgradnje novog društva u toj, tada najvećoj zemlji na dva kontinenta, Vertov je uspio stvoriti predivnu gradsku *simfoniju*, pažljivo strukturirajući montažne sklopove, kako u filmskom, tako i u zvučnom zapisu, otkrivajući tako i svoj osobni *entuzijazam* oko filmske kamere u vlastitim rukama, njenog oka, ali i uha. Ovaj *avangardni dokumentarac* energičan je spoj masa u pokretu, simbola starog i novog poretka, industrije u pogonu, i sličnih, često stiliziranih i uvijek nabijenih značenjem, isječaka montiranih u dinamičan slijed koji svjedoči o mogućnostima jednog novog novog vremena. Umjesto Čovjeka s imenom i prezimenom, kao što je često slučaj s filmovima iz navedenog razdoblja i podneblja, glavnu ulogu ovdje ima Revolucija - ne samo socijalna, već i estetska - demonstrirajući tako da politika i umjetnost čine elementarno nerazdvojiv spoj.

Hand-restored by Peter Kubelka in 1972, a masterpiece of early Soviet sound film that was created in the thirties and remained forgotten until the sixties, *Entuziasm* thematizes the first five-year Plan of the USSR, rendering material both key terms from its title - *enthusiasm* and *symphony*. Despite the obvious ideological undercurrent, the *enthusiasm* for the construction of a new community in the then largest country spanning over two continents, Vertov manages to create a beautiful *city-symphony*, carefully scaffolding a montage of image and sound, uncovering a personal enthusiasm for the film camera in one's own hands, her eye, and her ear. This *avant-garde documentary* is an energetic fusion of the masses in movement, a symbol of the old and new order, of service industries, with other, often stylized and meaningful excerpts that are mounted in a dynamic sequence, testifying to the possibilities of a new new era. Instead of an identifiable Man, with a first name and a surname, as is often the case with films from that time and environment, the main role here is played by Revolution—not only social, but also aesthetic—demonstrating an inseparable relation between politics and art.

Jasna Žmak

prevela / translated by Marija Cetinić

HAT WOLFF VON AMERONGEN KONKURSDELIKTE BEGANGEN?
WOLFF VON AMERONGEN - DID HE COMMIT BANCRUPTCY OFFENCES?
JE LI WOLFF VON AMERONGEN POČINIO STEČAJNE PRIJESTUPE?

GERHARD BENEDIKT FRIEDL _ 2004 _ 35mm _ 73'
boja, zvuk _ colour, sound

Dok Friedlov film *Knittelfeld - grad bez povijesti* bilježi povijest kao bujicu zbivanja iz jednog neslavnog života, njegov prvi dugometražni film prikazuje nam globalni kapital u svoj njegovoj vrevi i ekstazi, zloglasnosti i pokvarenosti. Kapital je globalan kao sveobuhvatan odnos koji povezuje mjesta, pojedince, objekte, slike i riječi, a istovremeno i ne-odnos, "audiovizualni jaz" između uredne naracije i onoga preko čega kamera panoramira bez reakcije. Povijest Zapadne Njemačke, s Thyssenom i Flickom, imenima gospodarskih dinastija koja zvuče izmišljeno, s manama, prljavim trikovima i dvojbenim poslovnim dogovorima, nije predstavljena kao legenda, slavna priča o uspjehu, niti je "objašnjena": kapital ostaje neslavan, bez povijesti i prljav. Biznis sa sobom donosi prljave ruke, a zločini ne stoje nužno na putu uspjeha. Polazeći od te nerazjašnjenosti, Friedl se oslanja na našu paranoju (u svakoj sceni tragamo za nečim što bi moglo biti povezano s onim što se govori) i očekivanje da će "izblijeđivanje" postati opipljivo: filma tijekom vremena, kao i moći kroz povijest. Ništa ne blijedi potpuno: duhovi se pojavljuju, sjećanje stvara. Neke se stvari doimaju duboko smrznute samo da bi se kasnije pojavile nove poveznice. Doznajemo za vezu između uspjeha carstva pudinga Rudolfa Augusta Oetkera i njegove knjige "Radost kroz pečenje" te da je njegov slogan bio "sloboda znači rad". Ili je to zapravo "Snaga kroz radost" ("Kraft durch Freude") i "Rad oslobađa" ("Arbeit macht frei")?
Povremeno taj audiovizualni jaz postaje toliko uzak da se na jedan bestidan trenutak ono što se izgovara i ono što se vidi podudara. Inače se panorame i zvuk međusobno suprotstavljaju, u potpunosti promašuju ili pak nude recipročni komentar na način da tri radna stola nalikuju na tri poprsja, grafit "Fuck" izgleda kao "Flick", a kockarski raj Monako kao povijesni zabavni park koji slavi slobodno poduzetništvo.

-

While his *Knittelfeld - A Town without a History* records history as a rush of events from an infamous life, Friedl's first full-length film shows us global capital in its roars and ecstasies, its infamy and delinquency. Capital is global as an all-embracing relationship connecting places, individuals, objects, images and words, and at the same time a non-relationship, an "audio-visual gap" between the pedantic voice-over and what the camera pans past without reaction. The history of West Germany, with Thyssen and Flick, with names of economic dynasties that sound fictitious, with foibles, dirty tricks and dubious business deals, is not presented as a legend, a glorious success story, or "explained": capital remains infamous, without a history and smelling to high heaven. Doing business entails dirty hands, and crimes do not necessarily stand in the way of success. Proceeding from this inextricability, Friedl relies on our paranoia (in every scene we search for something that might relate to what's being said) and that a "fading" will become tangible: that of the film over time, like that of power in the course of history. Nothing fades completely: ghosts appear, memory forms. Some things seem deep frozen for links to be established later. We learn of the success Rudolf August Oetker's empire built on pudding has with his book *Joy through Baking*, and that his slogan was "Freedom means work." Or was that "Strength through joy" ("Kraft durch Freude") and "Work will set you free"

(“Arbeit macht frei”)? At times the audiovisual gap becomes so narrow that what is said and what is visible correspond for an obscene moment. Otherwise, pans and audio brush against one another, miss each other completely or provide reciprocal commentary in such a way that three workbenches resemble three busts, the graffiti “Fuck” looks like “Flick”, the gambler’s paradise Monaco a historical amusement park celebrating free enterprise.

Drehli Robnik

preveo / translated by Vedran Pavlić

TRŽIŠTE VS. MUZEJ

Alexander Horwath

Predavanje koje slijedi održano je na "Otvorenom forumu" u petak, 10. lipnja 2005. godine, u okviru 61. kongresa FIAF-a u Ljubljani. Napisano je bez temeljite pripreme, kao pomalo neoprezna reakcija na predavanja i rasprave u srijedu.

Budući da su prve ocjene nakon mojeg predavanja bile krajnje "kontroverzne" i širokog raspona, želio bih ponovno naglasti ono što sam rekao u uvodu prošloga petka: da sam govorio u polemičkom duhu kako bih potaknuo raspravu; da je to vjerojatno "nepriličnо" (s obzirom na diplomatsku prirodu većine aktivnosti u FIAF-u), ali sam ipak smatrao da je to nužno. Zbog kratkoće, nisam se dotaknuo mnogih važnih pitanja u vezi s tom temom. Također, vrlo dobro znam da alternativna stajališta spomenuta u drugom dijelu ovoga teksta ne mogu ni na koji način pravedno predstaviti bogatu raznolikost institucionalnih modela koje FIAF predstavlja. Ali baš kao što najviše utopijske vizije "naše digitalne budućnosti" nikad nisu (i neće) zaista postati stvarnost, i moja je osobna "distopijska vizija" vrlo sumorna i, priznajem, gruba projekcija određenih vidljivih pojedinosti na širem i mračnijem horizontu koje se, nadajmo se, nikada neće ostvariti.

Budući da je on jedini (živi) arhivist spomenut imenom, moram dodati da ni samome Nicoli Mazzantiju - koji nažalost u petak više nije bio prisutan - polemike nisu strane, pa sam si dozvolio da odgovorim na njegov "poziv". Međutim, radujem se nastavku ove rasprave u proširenijem i manje zajedljivom obliku. Na kraju, najviše me zanima otkriti koju sliku mi - članovi FIAF zajednice - imamo (i želimo imati) o sebi; i što je naša očekivana društvena uloga, kao kustosa i direktora muzeja, kao programatora i arhivista, kao "techniesa", "politicosa", i "passeursa".

Tekst nisam mijenjao od petka, ali sam pokušao popraviti nešto lošeg engleskog (a toga je sigurno dovoljno ostalo).

Alexander Horwath, 13. lipnja 2005.

Hvala vam za mogućnost da budem polemičan i iznesem neka zapažanja i kritičke primjedbe o onome što ne smatram samo kao promjenu, već kao "neoliberalni obrat" u politikama filmskih arhiva i filmskih muzeja. Mi trenutno svjedočimo tom obratu ili smo i sami dijelom njega - a mislim da postoje dobri razlozi da mu se suprotstavimo koliko god to možemo.

Moji primjeri se odnose, na neki način, na radionicu Tehničke komisije u srijedu ujutro, ali jezik, retorika i ideologija koji su se tamo u određenoj mjeri iznosili, nisu ni u kojem slučaju usamljeni slučajevi. Čuo sam ih mnogo puta i svaki put sve glasnije - na mnogim podijima i u mnogim kontekstima u proteklih nekoliko godina. Mislim da je nužno pomnije sagledati tu retoriku u vezi s jedinstvenim mogućnostima muzeja, kao i tzv. "tržišnih činjenica".

Na prvi pogled, to je rasprava ili dvojba o temi *Digitalno vs. Film* i o pitanju *Što je film?*, rasprava u koju se ne želim ovdje upuštati, iako je daleko od riješene, a svakim danom postaje sve nejasnija. U našem kontekstu, mislim da dvojba *Digitalno vs. Film* samo guši pravu dvojbu, *Tržište vs. muzej*, a da se iza pitanja *Što je film?*

nalazi pitanje Što je muzej?

Želio bih navesti samo tri primjera za tu promjenu, tri izraza koja su, paralelno s razvojem digitalne retorike, masovno ušla u naš jezik - ta tri izraza su *sadržaj*, *pristup* i *korisnik*. Naravno, sva tri izraza su sasvim nevina, i podrazumijevaju mnogo pozitivih stari; označuju, na primjer, određeni demokratski, anti-elitistični oblik ponašanja i "otvaranje" ranije "zatvorenih" institucija. Želio bih, međutim, skrenuti vašu pozornost na način na koji se ti izrazi koriste i za uvođenje tržišne logike po cijenu kritičke i političke funkcije muzeja.

Prvo: sadržaj - drugim riječima, naše zbirke. Retorika ne kaže *artefakti*, nego *sadržaj*, baš kao što holivudska industrija koristi riječ *proizvod* za filmove. U tom smislu, sadržaj je ratoborni izraz kako bi se nekako eliminirao materijalni artefakt s kojim je svaki sadržaj neraskidivo spojen. Izraz *sadržaj* priželjkuje neku vrstu "slobodnog kretanja" sadržaja, vrlo nalik slobodnom kretanju kapitala u suvremenenom financijskom kapitalizmu.

Drugo, *pristup* podrazumijeva način na koji su arhivske i muzejske zbirke predstavljene publici i obogaćuju javno znanje. Način na koji se *pristup* koristi u neoliberalnoj retorici, najčešće znači potrošnju. Ne stvaranje i kustostvo različitih oblika angažmana s artefaktom, već pretvaranje zbirki u banke-slika za posredničke trgovce i krajnje potrošače.

Treće: *korisnik* podrazumijeva osobu koja dolazi u dodir s našim insitutucijama i našim zbirkama. Pod *korisnikom* tržišna retorika zapravo ne pretpostavlja zainterestiranog građana koji se s muzejom nalazi na istoj razini pogleda i koji je nadalje pozvan da se s artefaktima i zbirkama susretne u razini pogleda. Upravo suprotno: u toj retorici, *korisnik* zamjenjuje nezainteresiranog potrošača ili previše zainteresiranog posredničkog trgovca ili snabdjevača. Potrošač se uključuje u našu banku-slika da po njoj pase kao što krava pase na livadi, dok se posrednički trgovac ili snabdjevač uključuje i pase po našoj banci-slika kao što korporativni osvajači pasu po različitim manjim poduzećima, usput ih usisavajući.

Ideologija koja se nalazi u ovoj specifičnoj terminologiji najbolje je izražena u srijedu ujutro kada je Nicola Mazzanti predstavio svoju viziju budućeg djelovanja filmskih arhiva i muzeja: nitko više ne treba programe i obrazovne prezentacije, nitko ne treba izložbe koje su kurirane uz specifično znanje, s posebnog gledišta. Svi oblici činjenja-artefakata-javnim, i njihovog komuniciranja, i daljnjeg prenošenja, bit će "vođeni od korisnika" - baš kao što tržište obično i jest (ili se, radije, tako čini). U toj viziji, muzej je ili zastario ili se pretvara u nešto poput "poslužitelja svijeta", ispunjavajući svaku zamislivu potrebu. Korisnik/korisnica stvara svoje vlastite programe, baš kao što se to radi svugdje na audio-vizualnom tržištu - stoga govorimo o *sadržaju-na-zahtjev*.

U ovom trenutku moram objasniti da je, po mojem mišljenju, muzej posve drukčija vrsta mjesta i prostora, drukčija vrsta društvene prakse. Muzej je kritički, etički i politički instrument u izravnoj suprotnosti s bilo kakvim društvenim raspoloženjem, klimom ili ideologijom koja je u određeno vrijeme vladajuća. Muzej to čini na mnoge načine. Na primjer, tako da jednostavno podsjeća posjetitelje na ranije i alternativne oblike društvene i kulturalne organizacije; i tako ih podsjeća da trenutačna društvena i kulturna klima nije jedina zamisliva. Da dominantne forme nikada nisu "prirodne", već povijesne i od ljudi stvorene.

Nadalje, muzej je jedna drukčija vrsta društvene prakse zato što i sam nudi neizjednačenu, nepodudarnu *razliku*, kroz materijalni oblik svojih artefakata; nudi specifične i odgovorne točke gledišta i argumente o kulturi i društvu kroz kustoske programe i izložbe, komunicirajući s posjetiteljem s jasnog i transparentnog položaja.

Muzej, kako ga ja shvaćam, ujedno je i prostor gdje se nalazi poštovanje. Poštovanje prema artefaktima koji su sakupljeni, sačuvani i izloženi, te prema osobi koja ih gleda kako bi se s njima povezala. Muzejska zbirka, napokon, nije slučajno stvorena banka-slika, već aktivan i poetski proces koji se mora predstaviti jednako aktivno i poetično.
Sve to, uostalom, ne brani muzeju da obavi dodatne usluge za komercijalne i nekomercijalne korisnike, da filmove iz zbirke presnimava na *digitalne Bete*, da stvara *struju informatičkih podataka* iz svojeg fundusa, ili da neki insert proda televiziji – ako se na to odluči i ako je u zakonskom položaju da to napravi. Samo je riječ o tome da to definitivno nije glavna društvena funkcija i zadaća muzeja.

Neoliberalna retorika pokušava oslikati muzej u sasvim drukčijem svjetlu. Budući da tržište uvijek mora prikazati sebe i neobuzdani protok kapitala i sadržaja kao najprirodnije i najpoželjnije moguće, svaki prostor i alat koji funkcionira kao kritički podsjetnik na alternativne mogućnosti mora prikazati kao zapreku. U tom se trenutku pojavljuje slika “prašnjavog” i “ustajalog” starog muzeja. Slika koju su prilično često rabili u srijedu da bi dočarali suprotnost između svijetlog i prozračnog svijeta slobodno-kretajućeg *Digitala* s jedne strane, i teškog, prašnjavog, staromodnog svijeta filma i muzeja s druge. Također, svaki pobornik muzeja kao etičkog i kritičkog instrumenta odmah se naziva “konzervativnim” i “naivnim”. Posljedično, pomislili biste da će izraz *arhiv* izazvati još snažnije slike prašnjavosti i ustajalosti - barem je to nekad bila prevladavajuća slika arhiva u velikom dijelu javnosti. Međutim, *novi arhiv* u neoliberalnoj terminologiji nije prašnjav i ustajao – zato jer je banka-slika, vrijedna imovina, svijetao i sjajan poslužitelj svijeta.

Predstavivši prašnjavi stari muzej kao konzervativan i kao prepreku brzoj pretvorbi *novih arhiva* u poslužitelje svijeta, te predstavivši prašnjavi stari film kao smetnju digitalnom režimu, neoliberalna retorika djeluje upravo na isti način kao i u društvenoj i političkoj areni: kakva god da je pravila i odluke socijalna država donijela da bi zaštitila prava radnika i zaposlenika, osnažila solidarnost među generacijama, ili omogućila ravnopravan pristup zdravstvenim uslugama, i tako dalje - sva ta prava, odluke i skupine koje ih zagovaraju (poput sindikata) sada se prikazuje kao “nazadne”, “konzervativne”, “defanzivne” i “naivne”, kao prepreku slobodnoj vladavini tzv. tržišnih snaga, kojima bi se čovjek trebao agresivno pridružiti. Kao ideološko oruđe kulturalnog darvinizma, trenutačno korištenje izraza *digitalno* u pojedinim kulturnim kontekstima nalikuje na uporabu izraza *tržišne snage* kao instrumenta socijalnog darvinizma. *Slobodno kretanje* koje oba izraza prizivaju nastoji se odvojiti od - i riješiti se njih - materijalnih predmeta i materijalnih odnosa iz kojih oba potiču.

Želio bih također ukratko ukazati da neoliberalna retorika Digitalnog često dolazi s ponešto specifičnim tonom i estetikom predstavljanja, što joj naizgled daje kredibilitet jer je tako divno ironična i, znate, *vidio-sam-sve, znam-sve*. Određeni sarkazam ili cinizam koji često može pribjeći čak i ismijavanju lošeg engleskog koji govore drugi. Kao posvetu njegovom omiljenom prezentacijskom alatu, želio bih taj tip govorenja nazvati *Powerpoint govorom*. Graniči s jednom vrstom postmodernog jezika propagande, zato što taj *Powerpoint govor*, i tehnološki i u smislu vizualne estetike i intonacije, ostavlja vrlo malo prostora za razmišljanje, za stanku, za komunikaciju na razini oka i uha te za kritičko razumijevanje.

Smatram da se nalazimo usred procesa koji bi zapravo mogao pokazati da u FIAF-u postoje dva vrlo različita tipa mišljenja, pa čak i da se sastoji od dva vrlo različita tipa organizacija. Barem kako ja shvaćam povijest i identitet FIAF-a, u njegovom se središtu nalazi ideja filmskog muzeja, kinoteke kao kritičkog i etičkog instrumenta. Ako ništa drugo, to se doima ostavštinom ljudi kao što su Iris Barry, Henri Langlois i Jacques Ledoux. Tijekom prošla dva desetljeća, pitanja arhiviranja, konzervacije i čuvanja postala su

važnija nego ranije, i to s pravom. Međutim, sada se možda nalazimo u trenutku kada novo-profesionalizirani arhivi ostavljaju za sobom ideju muzeja kao kritičkog alata te ga pretvaraju u digitalnu banku-slika koja se temelji na besprijekornim hladnjacima za nedodirljive nitratne i acetatne filmove.
Na kraju tog procesa, takav bi ahiv bio u potpunosti usklađen s tržištem i potvrđen od njega, te stoga predstavlja jednu vrstu ništavila. U političkom smislu, bilo bi to stvarno konzervativno ili, bolje, neokonzervativno mjesto.
Druga vrsta organizacije bio bi arhiv koji je ujedno "kritički muzej", sukob konkretnih artefakata i društvenih praksi, aktivno i poetički sastavljena zbirka; mjesto u kojemu se kustosko mišljenje i rad mogu osjetiti i s njima raspravljati. Nalazio bi se nasuprot ideologije tržišta.

Moram priznati da će ovaj drugi tip organizacije vjerojatno donijeti mnogo tuge - tuge da je potrebno izdržati, angažirati se i preživjeti sadašnje kulturne politike koje pogoni fetiš digitalnog i digitalizacije. S obzirom na to, međutim, želio bih citirati Williama Faulknera, uz pomoć Jean-Luca Godarda: *Između tuge i ništavila, odabirem tugu*.

prevela / translated by Tanja Vrvilo

THE MARKET VS. THE MUSEUM

The following statement was given during the "Open Forum" session on Friday, June 10, 2005 during the 61st FIAF Congress in Ljubljana. It was written on the spur of the moment, as a somewhat unguarded reaction to the presentations and debates on Wednesday.

Since the first comments following my statement were extremely "controversial" and wide-ranging, I would like to stress again what I expressed when introducing it last Friday: that I was speaking in the spirit of the polemic, to stir up debate; that it was probably an "improper" thing to do (considering the diplomatic nature of most FIAF proceedings), but that I felt it to be necessary all the same. For reasons of brevity, I didn't touch on many important issues relating to this topic. Also, I am well aware that the oppositional paths which are evoked in the latter part of this text cannot in any way do justice to the panoramic variety of institutional models that are represented in FIAF. But just as most utopian visions of "our digital future" have never (and will never) really become a reality, my own "dystopian vision" is very much a stark and admittedly unsubtle projection of certain visible details onto a wider and darker horizon, hopefully never to be realized.

Since he is the only (living) archive person mentioned by name, I should also add that Nicola Mazzanti – who was sadly not present anymore on Friday – is no stranger to polemic himself, so I took the freedom to respond to his "invitation". I do, however, look forward to continuing this debate in a more extended and less pointed fashion. In the end, I am most interested to find out which image we – the members of the FIAF community – have (and want to have) of ourselves; and what our perceived role in society is, as curators and museum directors, as programmers and archivists, as "techies", "politicos" and "passeurs".

I have not revised the text since Friday, but I have tried to straighten out some bad English (of which there is certainly enough left).

Alexander Horwath, June 13, 2005

Thank you for the opportunity to be polemical and to give you some observations and critical remarks about what I perceive to be not just a shift, but a "neo-liberal turn" in film archive and film museum politics. We are currently witnessing this turn or are ourselves part of it - and I think there are good reasons to oppose it as far as one can.

My examples do, in some way, relate to the workshop of the Technical Commission on Wednesday morning, but the language, the rhetoric and the ideology which were partly expressed there are in no way singular cases. I have heard them over and over ‡ and more and more vehemently ‡ on many platforms and in many contexts over the past few years. I think that it is necessary to look at this rhetoric more closely in relation to the unique abilities of the museum as well as the so-called "market realities".

On the surface, this is a debate or controversy about *Digital vs. Film* and about the question *What Is Film?*, a debate I do not want to engage with here, even though it is far from clear and getting more and more unclear every day. In our context, I think that the *Digital vs. Film* opposition only cloaks the real opposition, namely *The Market vs. The Museum*, and that behind the question *What Is Film?* one may find the question *What Is the Museum?*

I would like to name just three examples for this shift, three terms which, parallel to the development of Digital rhetoric, have massively entered our language - these three terms are *content*, *access* and *user*. Of course, all three are very innocent terms, and they signify a number of positive things; they signify, for instance, certain democratic, anti-elitist forms of behaviour and the "opening" of formerly "closed" institutions. I would, however, like to draw your attention to the way in which these terms are also being used to install a market logic at the cost of the critical and political functions of the museum.

Firstly: *content* - in other words, our collections. This rhetoric doesn't say *artefacts*, but *content*, much like the Hollywood industry uses the word *product* for films. In this sense, *content* is a combative term to somehow get rid of the material artefact which every content is irrevocably joined with. This use of the word *content* desires a kind of "free flow" of content, much like the "free flow of capital" in contemporary finance capitalism.

Secondly: *access*, meaning the way in which archive and museum collections are being presented to the public and are enriching public knowledge. The way *access* is being used in the neo-liberal rhetoric, it mostly means *consumption*. Not: creating and curating various forms of engagement with the artefact, but turning the collections into image-banks for intermediary dealers and end consumers.

Thirdly: the *user*, meaning the person who comes in contact with our institutions and our collections. By *user*, the market-style rhetoric does not really mean the interested citizen who is met at eye-level by the museum and who in turn is called upon to meet the artefacts and collections at eye level. Quite the opposite: In this rhetoric, *user* stands for the disinterested consumer or the overly-interested intermediary dealer or "provider". The consumer plugs into our image-banks to graze on them like a cow grazes on a meadow, whereas the intermediary dealer or provider plugs in and grazes on our image-banks like corporate raiders graze on various smaller businesses, inhaling them in the process.

The ideology which lies in this specific terminology was best expressed on Wednesday morning when Nicola Mazzanti presented his vision of the future work of film archives and museums: nobody needs programmes or educational presentations anymore, nobody needs exhibitions curated with a specific knowledge, from a specific position. All forms of making-the-artefacts-public, of communicating them, of passing them on, will be "user-driven" - just like the market usually is (or, rather, seems to be). In this vision, the museum is either obsolete or it becomes something like a "server of the world", fulfilling every conceivable need. The user creates his or her own programme, just as it is done everywhere else on the audio-visual market - we are therefore speaking of *content-on-demand*.

At this point I should make clear that, in my book, a museum is a very different kind of place and space, a different kind of social practice. The museum is a critical, ethical and political tool which stands in direct opposition to whatever social mood or climate or ideology is hegemonic at a given time. The museum does so in many ways. For instance, by simply reminding the visitor of previous and alternative forms of social and cultural organisation; and thereby reminding him or her that the current social and cultural climate is not the only one imaginable. That the dominant forms are never "natural", but historical and man-made. Furthermore, the museum is a different kind of social practice because it offers unlevelled, unaligned *difference* per se through the material shape of its artefacts; it offers specific and accountable viewpoints and arguments about culture and society through curated programmes and exhibitions, by communicating with the visitor from an identifiable and transparent position.
The museum, as I understand it, is also a space in which one can find respect. Respect both for the artefacts that are collected, preserved and exhibited and for the person who views them in order to engage with them. The museum collection, finally, is not an image-bank created by chance, but an active and poetic process which should be presented just as actively and poetically.
All of this, by the way, does not prohibit a museum to fulfil additional services to commercial or non-commercial users, to make a Digi-Beta off a film in the collection, to create a data-stream of certain of its holdings, or to sell a clip to television - if it chooses to do so and if it is in a legal position to do so. It's just that this is definitely not the main social function and mandate of a museum.

The neo-liberal rhetoric attempts to paint the museum in a very different light. Since the market always needs to portray itself and the unrestrained flow of capital and content as the most natural and desirable of all things, every space or tool which functions as a critical reminder of alternative options must be presented as an obstacle. This is where the image of the "dusty" and "musty" old museum comes in. An image that was used quite frequently on Wednesday to convey the contrast between the bright and light world of free-flow Digital on the one hand and the heavy, dusty, old-fashioned world of film and the museum on the other.
In addition, any supporter of the museum as an ethical or critical tool is swiftly deemed to be "conservative" or "naïve". Along these lines, one would actually think that the term *Archive* should evoke even stronger images of dustiness and mustiness - at least that used to be the prevalent image of the archive among large parts of the population. But the *New Archive* in neo-liberal terminology is not at all dusty and musty - because it is the image-bank, the valuable asset, the bright and shiny server of the world.

By painting the dusty old museum as conservative and as an obstacle to the New Archives' swift conversion into the servers of the world, and by painting dusty old film as an obstacle to

the digital regime, the neo-liberal rhetoric functions exactly the same way as it does in the social and political arenas: Whatever rules and regulations the social state has implemented to protect the rights of workers and employees, or the solidarity between the generations, or the fair access to health services, and so on - all these rights and regulations and the groups which represent them (such as unions) are now being painted as “backwards”, “conservative”, “defensive” and “naïve”, as obstacles to the free reign of the so-called market forces which one is supposed to join offensively. As an ideological tool of Cultural Darwinism, the current use of the term Digital in a certain cultural context mirrors the use of *The Market Forces* as a tool of Social Darwinism. The *free flow* which is invoked by both terms attempts to separate itself from - and get rid of - the material objects and material relations from which they both derive.

I would also briefly like to point out that the neo-liberal rhetoric of Digital often comes with a rather specific tone and aesthetic of presentation which seem to give it credibility because they are so wonderfully ironic and, you know, *seen-it-all, know-it-all*. A certain sarcasm or cynicism that is likely to even resort to parodies of the bad English spoken by others. As an homage to its preferred presentation tool, I would like to call this type of speaking *The Powerpoint Speak*. It borders on a kind of post-modern propaganda language, because both technologically and in terms of visual aesthetics and intonation, this Powerpoint Speak leaves very little room for reflection, for pause, for eye- and ear-level communication and for critical understanding.

I feel that we are in the middle of a process which might actually show that FIAF contains two very different types of thinking, or even consists of two very different types of organisations. As far as I understand the history and the identity of FIAF, the idea of the film museum, of the Cinematheque as a critical and ethical tool stands very much at the centre. At least that seems to be the legacy of people like Iris Barry, Henri Langlois or Jacques Ledoux.

In the past two decades, the questions of archiving, of conservation and preservation have become much more prominent than they used to be, and rightfully so. But we might now find ourselves at a moment in time when the newly professionalized archive leaves behind the idea of the museum as a critical tool and turns into a digital image-bank, riding on top of perfectly managed cold-storage facilities for untouchable nitrate and acetate films.

At the end of such a process, this kind of archive would be fully aligned with and affirmed by the market, and therefore represent a kind of nothingness. In political terms, it would be the actual conservative, or better: neo-conservative place.

The other type of organisation would be an archive which is also a “critical museum”; a confrontation of concrete artefacts and social practices; an actively and poetically constructed collection; a place in which curatorial thinking and work can be felt and be argued with. It would stand counter to the ideology of the market.

I must admit that the latter type of organisation will probably bring a lot of grief - the grief of having to endure, engage with and survive the current cultural politics which run on the fetish of the Digital and digitisation. On this point, however, I would like to quote William Faulkner, by way of Jean-Luc Godard: *Between grief and nothingness, I will take grief*.

KNITTELFELD - GRAD BEZ POVIJESTI

Gerhard Benedikt Friedl

Jednog ljetnog predvečerja 1985. godine, u taverni Kom u Knittelfeldu, braća Hugo i Herbert Pritz kartaju s Arminom Haasom. Haas je vojnik na vojnom aerodromu Zeltweg. Hass odbija isplatiti novac koji je izgubio na kartama i odlazi. Na ulici, Hugo Pritz ga zaustavlja i počne ga udarati. Herbert kamenom ubija vojnika.

Braća se žele riješiti tijela. Prolaznici se okupljaju, a braća se skrivaju iza oglasnog panoa. Provire iza njega, uoče ih i uhite.

Armin Haas je želio provesti 20 dana slaveći svoj (skorašnji) dvadeseti rođendan. Na vojnom je aerodromu služio kao pripadnik medicinske postrojbe. Roditelji ubijenog vojnika, poljoprivrednici, odbijaju po posljednji put vidjeti svog sina.

Hugo Pritz osuđen je na 25 godina. U zatvoru postaje ovisnik. Ta “krivična djela u vezi s drogama” produžuju mu ukupnu kaznu. 1989. godine obolijeva od HIV-a, a 1993. godine umire od predoziranja heroinom.

Njegov brat Herbert Pritz osuđen je na doživotnu kaznu. Danas sklapa dijelove za kranove u radionici u kaznionici Stein.

Nešto zapadnije od Knittelfelda nalazi se selo Puch. U proljeće 1990. godine, Thomas Antonell nalazi se u domu Pritzovih, u posjeti prijatelju Dieteru. Dieter Pritz je brat osuđenika Huga i Herberta. Dvojica prijatelja revolverom pucaju kroz prozor, gađajući u kamenje na polju.

Učenica Susanne Debot vozi se biciklom prema konjušnici i prolazi pored kuće Pritzovih. Metak je pogađa u glavu.

Susanne Debot umire pod biciklom pred kućom Pritzovih. Dva dana kasnije, rekonstruiraju taj događaj, 800 prosvjednika okuplja se pred kućom Pritzovih i zahtijeva protjerivanje obitelji. Ostatak zemlje ih ismijava.

Tijekom suđenja, javnost doznaje da je Markus Pritz, još jedan Dieterov brat, osuđen na 5 godina zatvora zbog pljačke banke 1982. godine. Njemački tjednik (zatim) šalje jednog bečkog novinara da pripremi foto-reportažu. Obitelj ubijene djevojčice odbija mu ustupiti njezine fotografije. To onemogući objavu (priloga).

Godinu dana Dieter Pritz dijeli ćeliju s još deset drugih zatvorenika. 1991. godine zatraži odlazak u samicu. Magda Pritz zazidava prozore u prizemlju svoje kuće - kako bi izbjegla novu katastrofu.

Obitelj Pritz seli se 1977. godine u selo pored Knittelfelda. Te godine gornju Štajersku (Austrija) pogađa i svjetska kriza metalurške industrije. Unatoč krizi, Wilhelm Pritz pronalazi posao. Kao jedna od kratkoročnih mjera za smanjenje dugova, planira se masovno otpuštanje. Radnici organiziraju štrajkove.

Kao dugoročnu mjeru za borbu protiv krize, političari pokušavaju pokrenuti austrijsku automobilsku industriju. Inženjeri osmišljavaju “Austroporsche”. Jedna od tvornica gradit će se blizu Knittelfelda. “Austroporsche” ipak ne uspijevaju napraviti.

1977. godine vozač utrka Niki Lauda po drugi put postaje svjetski prvak. Međutim, na Velikoj nagradi Austrije - svega nekoliko kilometara od Knittelfelda - Niki Lauda razočarava 100 tisuća gledatelja osvajanjem tek trećeg mjesta.

7. listopada 1977. godine Wilhelm Pritz i njegova supruga Magda sjede za kuhinjskim stolom s dvojicom svojih sinova: Herbertom, 17, strojarskim pripravnikom, i Thomasom, 23, saveznim policajcem iz Leobena.

Dok njih četvero završava ručak, Wilhelm se požali na bolove u prsima, a zatim prestane disati. Dok čekaju hitnu pomoć, Herbert mu daje umjetno disanje usta-na-usta - ali ne uspijeva oživjeti oca.

Dvanaest godina nakon smrti oca, kolaju glasine da nije umro prirodnom smrću, već da ga je otrovala supruga Magda. Navodni dokaz: činjenica da i Magdin sljedeći životni partner umire - također od infarkta. Magda Pritz ga pokapa (u obiteljski grob) pored svojeg prvog supruga.

Glasine se konačno povlače nakon što obitelj Pritz organizira ekshumaciju i autopsiju tijela. Tek rijetki susjedi prihvaćaju da su sličnosti u okolnostima smrti slučajnost. Magdu Pritz još uvijek uznemiravaju (dok odlazi u kupovinu ili u šetnju). Razmišlja o odlasku u inozemstvo (u Kanadu ili Australiju).

Hanna Pritz, jedna od Magdinih kćeri, po drugi put postaje majka. Zajedno sa životnim partnerom Horstom Heimom i svojim sinovima Martinom i Franzom, u dobi od 3 i 6 godina, seli u miran stan (u staroj zgradi) u središtu Knittelfelda. U veljači 1990. godine posvađa se i rastavi od svojeg partnera. Horst Heim iseljava.

Mjesec dana kasnije, u novootvorenom supermarketu, Horst Heim posvađa se sa svojim bivšim susjedom Stephanom Lechnerom. Stephan tvrdi da je Hanna Pritz u vezi s njegovim bratom Karlom. Horst uzvraća da je Stephan u vezi s njegovom majkom Petrom (njih se dvojica potuku.) Horst Heim razbijenom bocom (od šampanjca) poreže bivšeg susjeda po vratu. Prodavači i kupci svladaju Horsta Heima. On se brani samoobranom i zahtijeva da svjedoci to potvrde.

Vojni liječnik slučajno se nađe u blizini i ozlijeđenom pruži pomoć. (Kasnije te večeri) Stephana Lechnera operiraju u bolnici na vojnom aerodromu. Horst Heim dobiva četiri godine zatvora. Horst Heim 1992. godine, zajedno s drugim zatvorenicima, prosvjedom se pokušava izboriti za pravo na televizor u ćeliji.

(Oko 1990. godine) u roku od nekoliko godina, (lice) Knittelfelda dramatično se mijenja. U predgrađu (gradića) grade se trgovački centri i velike trgovine. 1989. godine gradi se tvornica za sklapanje električnih motora.

Tijekom izgradnje iz radničkih baraka nestaje alat. Kako bi otkrio počinitelja, petnaestogodišnji sin šefa gradilišta Robert Obermaier provodi noć na gradilištu. U rano jutro hvata najmlađeg od braće Pritz, Petera. Njih se dvojica potuku. Peter Pritz ranjava mladića odvijačem. Dva sata kasnije, radnici pronalaze Roberta Obermaiera. Do dolaska hitne pomoći, umire od ozljeda.

U dogovoru s policijom, obitelj ubijenog mladića nudi nagradu za informaciju koja će dovesti do hvatanja ubojice. Istraga ne vodi nigdje. Peter Pritz i njegova djevojka pojavljuju se na sprovodu. Četiri mjeseca kasnije (izgradnja je dovršena). Tvornica pokreće proizvodnju.

U to vrijeme, Peter Pritz (u brijačnici) počne govoriti o ukradenom alatu. Pronalaze ga u povrtnjaku. Peter Pritz dobiva dvadeset godina zatvora.

Njegova žena se 1994. godine ponovno udaje i s drugim suprugom dobiva dvoje djece, uz dvoje koje od ranije ima s Peterom Pritzom.

Godinu dana kasnije, 1991. godine, Peterova sestra Hanna slavi Božić s bratom Karlom i dvojicom sinova, Martinom i Franzom. Martin počne plakati. Hanna i Karl pokušavaju ga smiriti - neuspješno. Nakon dva sata, Karl izgubi kontrolu: podiže dijete iz kolijevke, udara njime u namještaj, baca ga u strop. U 23 sata, Hanna i Karl odlaze spavati. Kasnije tijekom noći, Karl odlazi u kupaonicu. Uviđa u kakvom je stanju dijete. Zajedno sa sestrom zamata dijete u pokrivač te ga veže u nosiljku. Odnose nosiljku izvan grada te je s mosta bacaju u rijeku Muru.

Tijekom idućih dana i tjedana. Martinov nestanak nitko ne primjećuje. 26. siječnja 1992. godine netko anonimno prijavljuje njegov nestanak. Nekoliko dana kasnije policija pronalazi nosiljku. Autopsija otkriva da je dijete umrlo od utapanja.

Hannu osuđuju na devet godina. 1996. godine udaje se za prijatelja iz djetinjstva koji ju je (nekoliko puta) posjetio u zatvoru.

Karl dobiva doživotnu kaznu. On je pripadnik vjerske skupine Fiat Lux. Starija žena (iz Düsseldorfa u Njemačkoj) s kojom se Karl dopisuje pozvala ga je 1995. godine da im se pridruži. Karl Pritz odbija posjete članova obitelji, posebice svoje djece.

preveo / translated by Vedran Pavlić

KNITTELFELD - A CITY WITHOUT HISTORY

On an early summer evening in 1985, in the Kom Tavern in Knittelfeld, the brothers Hugo and Herbert Pritz are playing cards with Armin Haas. Haas is a soldier at Zeltweg Military Airport. Haas refuses to pay his betting debt and leaves. Outside, Hugo Pritz stops the soldier and starts to beat him. Herbert kills the soldier with a stone.

The brothers want to get rid of the body. People arrive and the brothers hide behind a billboard. They peer out from behind it, are spotted and arrested.

Armin Haas wanted to spend 20 days celebrating his (upcoming) 20th birthday. He was stationed with the medical corps at the military airport. The murdered soldier's parents, both farmers, abstain from seeing their son one last time.

Hugo Pritz is sentenced to 25 years. In prison, he becomes addicted.

Subsequent „drug-related crimes" extend his total jail time. In 1989 he gets HIV and dies 1993 from a heroin overdose.

His brother Herbert Pritz got a life sentence. Today he assembles crane parts in the machine shop at Stein Penitentiary.

Just west of Knittelfeld lies the village Puch. In the spring of 1990, Thomas Antonell is at the Pritz's home, visiting his friend Dieter. Dieter Pritz is a brother of the convicts Hugo and Herbert. The two fire a revolver out the window, aiming at stones in a field.

The pupil Susanne Debot rides her bicycle past the Pritz's house, heading for the riding stable. A bullet hits her in the head.

Susanne Debot dies under her bicycle outside the Pritz's house.

Two days later, the incident is re-enacted. 800 demonstrators gather outside the Pritz's house to demand the expatriation of the family. They are made fun of by the rest of the country.

During the trial, the public learns that Markus Pritz, another of Dieter's brothers, was sentenced to 5 years for bank robbery in 1982. A German weekly illustrated (then) assigns a Viennese journalist to do a picture spread. The family of the murdered child refuses to provide photographs of the girl. This prevents publication (of the report).

For a year, Dieter Pritz shares a cell with up to ten other convicts. In 1991, he requests solitary confinement. Magda Pritz has the ground-floor windows of her house walled up - to avoid further disaster.

In 1977, the Pritz Family moves to a village outside Knittelfeld. That year, Upper Styria (Austria) is also hit by the worldwide crisis in the metal industry. Despite the crisis, Wilhelm Pritz finds work. As a short-term measure against debt, jobs are to be cut. The workers announce strikes.

As a long-term crisis measure, politicians attempt o launch an Austrian automobile industry. Engineers design the „Austroporsche". One of the assembly plants is to be built near Knittelfeld. The „Austroporsche" is never built.

In 1977, racing driver Niki Lauda becomes 2nd-time world champion. At the Austrian Grand Prix, however - only a few kilometers from Knittelfeld - Niki Lauda disappoints100,000 spectators by finishing only third.

On 7 October 1977, Wilhelm Pritzes and his wife Magda, are seated at the kitchen table with two of their sons: Herbert, 17, an apprentice machine fitter, and Thomas, 23, a federal police officer in Leoben.

As the four finish lunch, Wilhelm complains of pains in his chest, then stops breathing. While an ambulance is called, Herbert performs mouth-to-mouth resuscitation - but cannot revive his father.

12 years after the father's death, rumor has it that he did not die a natural death, but was poisoned by his wife Magda. The supposed evidence: the circumstance that Magda's next common-law husband dies - also of heart failure. Magda Pritz has him buried (in the family plot) next to her first husband.

The rumors finally end when the Pritz family have the two bodies exhumed and examined. Few neighbors are satisfied that the events are coincidences. Magda Pritz is still pestered (when she shops or takes walks). She considers emigrating (to Canada or Australia).

Hanna Pritz, one of Magda's daughters, becomes mother for the second time. together with her common-law husband Horst Heim and their sons Martin and Franz, 3 and 6 years old, she moves into a quiet flat (in an old building) in the center of Knittelfeld. In February 1990, she and her companion fight and separate. Horst Heim moves out.

One month later, in a newly opened supermarket, Horst Heim quarrels with his former neighbor Stephan Lechner. Stephan claims Hanna Pritz is having a relationship with his brother Karl. Horst counters that Stephan is having an affair with his mother Petra. (The two fight.) Horst Heim cuts his former neighbor in the neck with a broken (champagne) bottle. Supermarket employees and customers subdue Horst Heim. He claims self-defense and demands that everyone confirm this.

A military doctor happens by and helps the injured man. (Later that evening,) Stephan Lechner is operated on at the military air base hospital. Horst Heim is sentenced to 4 years. In 1992, Horst Heim and other prisoners strike for TV sets in their cells.

(Around 1990,) within a few years, (the face of) Knittelfeld changes radically. Shopping centers and large retail outlets spring up on the outskirts (of town). In 1989, an assembly plant for electric motors is erected.

During the construction, tools disappear from the building workers' hut. To investigate, the site manager's 15-year-old son Robert Obermaier spends the night at the construction site. In the early morning, he catches the youngest of the Pritz brothers, Peter. The two fight. Peter Pritz stabs the youngster with a screwdriver. Two hours later, workers find Robert Obermaier. When the ambulance arrives, he dies of his injuries.

After consulting the police, the murdered youngster's family offers a reward for information leading to the murderer's capture. The investigation leads nowhere.
Peter Pritz and his girlfriend show up at the funeral. 4 months later, (construction is completed.) The plant starts production. At this time, Peter Pritz makes hints (in a barbershop) about the stolen tools. They are found buried in a vegetable garden. Peter Pritz is sentenced to 20 years.
His wife remarries in 1994 and has two children with her second husband, in addition to the two by Peter Pritz.
A year later, in 1991, Peter's sister Hanna is celebrating Christmas with her brother Karl and her two sons Martin and Franz. Martin stars to cry. Hanna and Karl try to calm it - in vain. After two hours, Karl gets brutal: takes the child out of the crib, slams him against furniture, throws him against the ceiling.
At 11 p.m., Hanna and Karl go to sleep. Later that night Karl goes into the bathroom. He discovers the child's battered condition. He and his sister bundle the child in blankets and tie him onto a small hand-cart. They pull the cart to the outskirts of town and toss it off a bridge into the Mur River.
During the following days and weeks, Martin's disappearance goes unnoticed. On 26 January 1992, the disappearance is reported anonymously. The police find the hand-cart several days later. The autopsy reveals that the child died by drowning.
Hanna is sentenced to 9 years. In 1996, she marries a childhood friend, who visited her (several times) in prison. Karl gets life. He is a member of the religious group Fiat Lux. An elderly woman (from Düsseldorf, Germany), with whom Karl corresponds, encourages him to join in 1995. Karl Pritz refuses visits from relatives, particularly from his children.

ISTRAŽIVANJE I IRITACIJA IZ SVIH UGLOVA

Werner Dütsch

1.

Ožujak 2001.: Dok-Markt DIAGONALE u Grazu. Filmaši i filmašice predstavljaju svoje projekte. Dame i gospoda iz državno-pravnih ustanova Švicarske, Austrije i Njemačke su oni kojima su ti projekti namijenjeni; reagiraju s karakterističnom zainteresiranom suzdržanošću. Prijateljska rasprava ili odobravanje ne smiju se shvatiti kao „da“. U najgorem slučaju obeća se preporuka nekoj drugoj redakciji. Ne može se predvidjeti tko će u idućim mjesecima dobiti sredstva za televiziju, a potpora filmovima daje se samo ako je i televizija prisutna. Neki su uvježbali ponudu na tečajevima za medijskog treninga, gdje se može naučiti kako izgledaju propisna izlaganja, kako nahvaliti projekte, kako pritom gestikulirati na pravi način i kamo je bolje ne usmjeriti pogled.

Gerhard Friedl pojašnjava svoj projekt „Mrtav rad“: radi se o europskoj ekonomiji kao o serijskoj i dojmljivo insceniranoj katastrofi. Iznosi prijedlog uz koji nitko ne može zamisliti film, kao i usputni komentar koji svi smatraju smiješnim. Kako bi to sve skupa na kraju trebalo izgledati? Friedl se ponaša neobično za filmsku branšu, zamuckuje, govori isprekidano, počinje ispočetka. Uzalud. Ne pomaže niti to što je zahvaljujući bonusu koji je stekao s *Knittelfeldom* (1997.) u ovim krugovima očekivan s radoznalošću, pa čak i dobrohotnošću. TV-ekipa i moderatori Kosslick i Dütsch gube kontrolu nad prezentacijom. Veoma loš „hitac“. Da je barem, trebao je, morao je...

2.

Nastavak u idućoj pauzi, savjetovanje u malenom krugu: Benedikt Friedl, Mike Wiedemann (u to vrijeme Filmbüro NRW), jedan urednik s ORF-a (ali tko je to točno bio?), Werner Ruzicka (Duisburger Filmwoche), Werner Dütsch (filmska redakcija WDR-a). Kako producirati film? Austrijska potpora filmašima? Filmbüro NRW? WDR? Navode se prve moguće svote, koje se kasnije i isplaćuju.

Idućih mjeseci obavljaju se uobičajeni usputni radovi: telefonski razgovori, elektronska prepiska, upiti, preporuke, „letter of intent“ WDR-a, aplikacije za potporu.

Neobično: sve svote za koje se aplicira i koje stoje na raspolaganju doista se i dodijele - Bečki fond za financiranje filmova, Bavarski fond za televiziju, Visoka škola za televiziju i film u Münchenu (dostava aparata), Filmbüro Nordrhein-Westfalen, Westdeutscher Rundfunk Köln, Friedlova filmska produkcija (sa štetno visokim provizijama). U prosincu 2001. potpisan je koprodukcijski ugovor između Friedla i WDR-a.

3.

Financiranje dokumentarnog filma, koji je skuplji od običnog televizijskog dokumentarca, krši sve termine. Planirano snimanje i dogovori s mnogim osobama postaju irelevantni. Životni planovi redatelja i programski planovi urednika poremećeni su. Vrijeme koje prolazi mijenja projekte, u međuvremenu nestaje i siže.

14. 11. 2002. - Urednik autoru: „Vaš film postaje sve aktualniji.“ 11. 5. 2003. - Autor uredniku: „Najprije treba reći da naša namjera već dugo krčka te se čini da je ponešto i zagorjela.“ U istoj obavijesti najavljuje se i najduža faza snimanja. U travnju 2003. dolazi novi rukopis. Tekstu komentara pridodaju se već

snimljene slike i one koje tek treba snimiti, u dva stupca i u natuknicama. Tu nema nikakvog čvrstog pravila: stvarna mjesta događaja, slične ili promijenjene lokacije, predmeti i radovi, čas u bliskom, čas u veoma udaljenom odnosu, slike koje su u najboljem slučaju tek posredno povezane. Odustalo se od plana da se koriste fotografije aktera, mjesta ili događaja. Kako procijeniti ili proračunati buduću montažu? Nikako. To će biti moguće tek tijekom same montaže, za koju još nema dovoljno slika. U srpnju 2003. dolazi nova varijanta teksta i s njome 75 pitanja, urednikovih opaski. Ne bi li sve osobe koje su sudjelovale u nizu katastrofa trebale biti međusobno povezane? Gdje je potrebno unijeti godine za orijentaciju? Ne nedostaje li stranačka funkcija Leislera Kiepa? Bi li grof Lambsdorff trebao šepati u filmu s tolikim zločinima i bolestima? Gdje su činjenice dovoljno specifične, a gdje odviše detaljne? Kako razlikovati očeve i sinove u tekstu? Treba li sve biti u sadašnjem vremenu? Provjeriti opise lokaliteta. Unijeti brojke, prekrižiti brojke. Redakcija teksta u dogovoru, telefonom, e-mailom. To nije zadnja varijanta teksta. Zatim 2004. slijedi zajedničko pregledavanje na monitoru. Pri prvom gledanju redatelj ima zamjerki. Sirova montaža ipak je još presirova. Uredniku se uopće ne čini tako loše za procjenu montaže, za promjene, prijedloge, varijacije. Može se vidjeti kako je snimanje upisalo u slike određenu autonomiju koja ih čini sasvim neupotrebljivima za ilustraciju. Ne mogu se tretirati kao robovi teksta. To odlazi tako daleko da se ubrzo svi slažu oko toga da treba ponovo rasparati neke dijelove s „previše“ sinkroničnosti slike i zvuka. Friedl: „Formalna osnova: slika i riječ se promašuju.“ Ali svaki novi rez, svaki pomak teksta očito i čujno mijenja polja značenja. Tako se otvara zastrašujuće mnogo mogućnosti, koje će Friedl preživakavati s neumornim nezadovoljstvom. Otpadaju čitavi odlomci, mijenjaju se sitne pojedinosti, tekst još uvijek nije konačan, novi spiker donosi gubitke i nove dobitke i daljnje promjene. A zvuk? Kako ih podesiti, izvorni zvuk snimaka i spikera koji izgovara tekst? Tko ili što treba dominirati ili potisnuti drugo ili drugoga?

Za urednika rad na ovom filmu samo je povremen, između drugih radova i sasvim drugačijih filmova. Za redatelja količina rada se povećava prije nego smanjuje, on radi kod kuće za vlastitim montažnim stolom. Za silne mjesece koji su potrebni za rad na filmu budžet ne bi mogao pokriti iznajmljivanje Avida ili *cuttera*. Zar neplaćeni rad uredniku ne nameće grižnju savjesti?
Jesen 2004: predzadnje iznenađenje je novi i konačni naslov - Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe? Je li ili nije? Sumnja kao naslov? Urednik je iznerviran i skeptičan. Ubrzo se pokazuje da naslov vrši svoju funkciju, s iritacijom, gloženjem i upitima tipa „kako molim?“.

4.

Izborna komisija Duisburger Filmwoche željela bi u studenome2004. uvrstiti film u svoj program. Friedl oklijeva, misli na Berlinale u veljači 2005 i mjesto u programu Foruma. Werner Ruzicka uspijeva ga pridobiti za Duisburg. To se pokazuje isplativom odlukom. Friedl šutke podnosi polovicu živahne diskusije o njegovu filmu i dobiva nagradu Arte za najbolji dokumentarni film na njemačkom jeziku. Slijedi još veće iznenađenje: nagrada za dokumentarni film Goethe-Instituta, koji ga otkupljuje i oprema engleskim, španjolskim i francuskim titlovima kako bi ga prikazivao u institutima širom svijeta. Friedl: „Zbunjen sam“. I urednik je zbunjen. U prosincu 2004. slijedi tehnička ocjena WDR-a u Kölnu: pogodan za emitiranje - „neki dijelovi su ponešto nedorađeni.“

prevela / translated by Marina Miladinov

NOVAC, KRAJOLIK, POEZIJA.

Volker Pantenburg

Film Gerharda Friedla
“Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?”

I.
Naslov filma koji bih želio ukratko prokomentirati ne ukazuje da bi se mogao baviti krajolikom. Upravo suprotno: neobično pitanje “Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?” odvodi nas u potpuno drukčijem pravcu. Pretpostavlja protagonista s baroknim imenom “Wolff von Amerongen” i potiče sumnju da je dotični osumnjičenik možda umiješan u protuzakonite gospodarske transakcije. Nipošto nisam stručnjak za stečajne prijestupe, ali moja je pretpostavka (ili moja predrasuda) da se takvi zločini najčešće izvršavaju u uredskim zgradama ili limuzinama, uz pomoć mobilnih telefona ili na poslovnim sastancima, a ne na širokim poljima, vrhovima planina ili duž pustinjskih obala, da navedem neke od topografija “filmova o krajolicima”. Stoga ću se morati pozabaviti tim raskorakom između navodne teme filma i istinske teme ove konferencije. Na koji način krajolici mogu imati veze s pitanjima ekonomije i kriminala?
Pogledajmo na početku kratak ulomak kako bismo vidjeli na koji nam način može pomoći u pronalaženju odgovora na to pitanje.

[prve 3 minute *Amerongena*]

Od samog početka možemo uočiti dva različita sloja koja je teško pomiriti. Dva različita režima (ako mogu tako reći) koja film uspostavlja od svojeg prvog trenutka: prvo, nakon špice i industrijskih zvukova, pojavljuje se sloj slike koji započinje polaganim i kontinuiranim panoramiranjem, prikazujući slijeva nadesno krajolik zelenih livada. Panoramiranje, treba reći, jedno je od najčešćih oblika prikazivanja krajolika. Ipak, u ovom slučaju suprotstavlja mu se, komentira ga, dovodi u pitanje, naracija u offu koja započinje čim u kadar uđe nekoliko ni po čemu posebnih zgrada. Riječ je o neobičnom tekstu koji oscilira između potpune prizemljenosti i izrazite poetičnosti. Doznajemo da je neki “Alfons Müller Wipperführt” proizvođač tekstila i da je svoju tvornicu pokrenuo 1932. godine, sa sedam radnika i tri radna stroja. Na prijelazu između prvog i drugog kadra, počinje se kristalizirati drugi uzorak. Međutim, počnimo s prvim uzorkom. (I) Radi se o uzorku imena i zvukova, ritmova i melodija: nakon “Wolffa von Amerongena”, “Alfons Müller-Wipperführt” već je drugo bizarno ime koje odjekuje našim ušima. Premda su oba imena stvarna, preuzeta iz zapadnonjemačke povijesti gospodarskog kriminala, Gerhard Friedl zasigurno ih je odabrao podjednako i zbog njihove dokumentarne vrijednosti, kao i zbog njihove melodioznosti. Ako biste napravili popis svih imena koja se spominju u ovom filmu od 65 minuta, naići ćete na neka kao što su Hermann Krages, Heinrich Knoop i Herbert Quandt, ali i na neobične primjerke kao što su Anita Gräfin Zichy-Thyssen, Fritz Aurel Goergen (spominje se jedanaest puta) i Knut von Kühlmann Freiherr von Stumm-Ramholz. Pripovijesti povezane s tim imenima podrazumijevaju prijevare velikih razmjera i nekoliko samoubojstava, trgovinu oružjem i ‘’pranje’’ novaca. Na toj razini, film - zajedno s naratorom Matthiasom Hirthom - zapravo prepričava povijest zapadnonjemačkih i eu-

ropskih gospodarskih zločina, povijest uspona i padova, oholosti i bijede. Susret Shakespearea i industrijskog kapitalizma, susret administrativnog žargona i poezije *fait divers*.

II.

Ali što je s vizualnom razinom, ili onime što sam maloprije nazvao “drugim uzorkom”? Otprilike minutu od početka filma - u istom trenutku u kojem započinjemo primjećivati autonomnost zvučnog zapisa počinjemo sumnjati da je panoramiranje primarno vizualno djelovanje *Wolfa von Amerongena*. U kontekstu ove konferencije i baš ovog filma, želio bih naglasiti izrazito dvosmisleni učinak tog postupka kamere. S jedne strane, mogli biste reći da ono ima demokratizirajući učinak izjednačavanja pogleda i uklanjanja razlika. Dok plan kadra obično ukazuje na hijerarhije ili vizualne preferencije isticanjem i kadriranjem (krupni plan bio bi najočigledniji primjer za to), ravnomjerno panoramiranje takvo što nimalo ne naznačuje. Prikazuje cjelokupan krajolik i ne ukazuje nam gdje bismo točno trebali gledati, ne usmjerava našu pozornost u nekom određenom smjeru. Ipak, ta ravnomjernost istovremeno u sebi nosi nešto fundamentalno prijeteći. Podsjeća nas na nepristranost stroja, hladan pogled koji nalikuje na sveprisutnu nadzornu kameru. Umjesto “gledanja” (što implicira subjekta ili “autora”), ima svojstvo “skeniranja” okruženja u potrazi za mogućim osumnjičenicima i zločinima. Ako u ovom vizualnom režimu postoji neki demokratski aspekt, onda je riječ o tome da su svi koji se nađu na vidiku potencijalni osumnjičenici i da je svako mjesto moguće mjesto zločina. Treća potencijalna funkcija tog kadra panoramiranja jest ta da nas podsjeća na postupke geodeta koji mjere zemlju od točke A do točke B. Na anegdotalnoj razini, to potvrđuje činjenica da su se za prethodni film “Knittelfeld”, Gerhard Friedl i njegov direktor fotografije Rudolf Barmettler prerušili u geodete kako ne bi imali problema zbog manjka dozvole za snimanje. Friedlov formalni i estetski odabir opisao bih ovako: panoramiranje smatra paradigmatičnim postupkom “filma o krajoliku” samo kako bi radikalno proširio njegov doseg, primjenjujući ga ne samo na krajolik u užem smislu, već na sve što mu se nađe u žarištu interesa. Ne snima nužno krajolike, već sve snima kao da je riječ o krajolicima. I sve te “poput-krajolike” ostavlja u svoj njihovoj nejasnoći: nešto se dogodilo ovdje, nešto će se dogoditi ovdje, ne znamo. Pri tome, Friedlov film postavlja pitanje što je zapravo panoramiranje, što čini i što ne čini, kakav oblik pogleda stvara. Na koji se način panoramiranje slijeva nadesno razlikuje od panoramiranja zdesna nalijevo? Kakav je efekt panoramiranja ako se pokret koji započne u jednom kadru neprimjetno nastavi i u idućem, kao u slučaju kada sa zelenih livada prelazimo na gradilište ili s vojne zračne baze na sobu, pa zatim i na krajolik s traktorom? Jedan mogući odgovor jest da snažna formalna odluka ukazuje na to da ta dva prizora, kolikogod različiti bili, imaju nešto zajedničko. Taj postupak kamere stoga nam prikazuje na koji se način odnos tih dvaju prizora nalazi u stanju neprestane razmjene. Kako pronaći (ili konstruirati) vezu između pojedinih dijelova vizualne naracije koja se doima diskontinuirana i heterogena? Možda riječ “razmjena” i nisam sasvim slučajno upotrijebio. Naime, kad bih tu interpretaciju proširio još korak dalje u tom smjeru, možda bih pronašao analogiju između sveprisutnog panoramiranja i funkcije novca općenito. Novac povezuje stvari koje nemaju ništa zajedničko. Stvara apstraktni sloj koji organizira razmjenu rada i dobara. Panorame u *Wolfu von Amerongenu* čine nešto slično. Povezuju mjesta koja nemaju ništa nužno zajedničko.

III.

Dosad sam o vizualnom i zvučnom sloju govorio kao da je riječ o dvije zasebne cjeline. Situacija postaje nešto kompliciranija kada pokušate razmisliti o odnosu između dvaju uzoraka, između teksta i slike. Već sam ranije ustvrdio da nas dva filma Gerharda Friedla, *Knittelfeld* i *Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?*, suočavaju s ničim manje od ponovnog izuma zvučnog filma 70 godina nakon njegovog “izuma”, odnosno,

bolje rečeno, od početka njegove primjene u drugoj polovici 20-ih godina. Znam da to zvuči kao dosta smjela tvrdnja, ali zadržat ću se na njoj i nakratko objasniti što pod tim podrazumijevam. Čim se istovremeno pojave slika i zvuk, ne možemo, a da se ne zapitamo: kakve veze imaju jedno s drugim? Nitko nam ne govori točno što vidimo pa automatski pomišljamo da će nam izgovoreni tekst otkriti nešto o slici. U filmu *Deseret* Jamesa Benninga, statički prizori Utaha kombinirani su s pročitanim novinskim člancima o epizodama iz povijesti te savezne države. Svjesni smo činjenice da je prošlost o kojoj se govori nekako "dio" krajolika koji vidimo. Krajolici su snimljeni u sadašnjosti, ali je povijest postala dio njih, u jednom je trenutku djelovala na njih. U drugom slučaju, odnos između slike i zvuka, između prošlosti i sadašnjosti, može postati doslovno neizdrživ. Ako se sjetite početka filma Shoah, Claudea Lanzmanna, nezamislivi razmjeri genocida prisutnog u razgovorima brutalno se sudaraju s mirnim i tihim poljskim krajolicima. Kako drveće i tlo mogu ostati tihi, kada je na tisuće ljudi okrutno mučeno i ubijeno?
Gerhard Friedl je razvio vrlo sofisticiran način za kombiniranje teksta i slike te mu je - na nezadovoljstvo njegovih suradnika - trebalo mjeseci i mjeseci da pronađe ravnotežu između njih. U *Wolfu von Amerongenu* postoje trenuci kada su slika i tekst toliko blizu da se gotovo mogu dotaknuti. U trenutku kada narator izgovori riječi "sedam radnika", vidimo građevinare u nedovršenim kućama. Kada se, u drugom dijelu filma, spomene "velika brodarska tvrtka", vidimo velik brod. Ipak, to nam ništa ne pojašnjava. Radije, uspostavlja se mreža referenci, blizina i daljina koje se ne razlikuju previše od nejasnih transakcija koje opisuje naracija.

IV

Potkraj *Amerongena* panoramu dovršava drugi postupak kamere. Taj je postupak dobro poznat još od ranog filma, kada je kod publike ostvarivao velik uspjeh. Izraz "fantomska vožnja" naznačuje zloslutan i fascinirajuć učinak činjenice da gledatelj ne zna čije je gledište zauzeo. Kamera je obično pričvršćena na prednji dio nekog vozila, tramvaja, vlaka ili automobila. Umjesto horizontalnog istraživanja okoline, taj postupak uvlači nas vertikalno u filmski prostor, stvarajući dubinsku mizanscenu i približavajući se točki nestajanja. U drugom isječku koji vam želim prikazati - posljednjih 3 minute filma - vidimo da je taj postupak gotovo doslovno preuzeo Friedlov film:

[posljednjih 3 minute *Amerongena*]

Što bi se dogodilo kad bismo pogledali samo ta dva isječka, bez da znamo što se događa između njih? Što bismo iz njih mogli zaključiti? Vidjeli bismo odmak od horizontalnog skeniranja krajolika koji se u potpunosti suzdržava od prodora u filmski prostor. A opet, taj pokret ulaska ni na koji način ne rješava zagonetku. Film vas uvlači u sebe kao što bi vas mogla uvući i istraga nekog nerazriješenog zločina.
prevela / translated by Marina Miladinov

MONEY, LANDSCAPE, POETRY.

Gerhard Friedl's Film
"HAT WOLFF VON AMERONGEN KONKURSDELIKTE BEGANGEN?"

I.
The title of the film that I want to comment briefly upon does not indicate that it might be concerned with landscapes. On the contrary: The erratic question „Did Wolff von Amerongen Commit Bankruptcy Offences?" takes us in a completely different direction. It supposes a protagonist with the baroque name „Wolff von Amerongen", and it raises the question if the aforementioned suspect might be involved in illegal economic transactions. I am no expert for bankruptcy offences, but my guess (or my prejudice) is that crimes like these are usually committed in office buildings or stretch limousines, at mobile phones or in business meetings and not in open fields, on mountain tops or along desert shores, to name some of the recurring topographies of „landscape movies". I will therefore have to adress this gap between the supposed subject of the film and the actual subject of this conference. How do landscapes enter into the equation of economics and crime?
Let's begin by watching a short clip to see what it has to contribute to this question.

[first 3 minutes of AMERONGEN]

What we notice from the start are two different layers that are hard to reconcile. Two different regimes (if you will) that the film establishes in its very first minute: First, after the title credits and the industrial sounds on the soundtrack, there is the layer of the image, starting with a slow and continuous pan, scanning a landscape with green meadows from left to right. The pan, it should be added, is one of the most prominent operations of landscape representation. Yet in this case, it is contradicted, commented upon, called into question by the voice-over narration that sets in as soon as a few nondescript buildings enter the image.
It is a strange text that oscillates between complete soberness and a very poetical tone. We get to know that a certain „Alfons Müller Wipperführt" is a textile manufacturer and that he started his enterprise in 1932 with seven workers and three sewing machines. At the threshold between the first and second shot, the second of two patterns begins to crystallize. But let's begin with the first pattern. (1) It is a pattern of names and sounds, of rhythms and melodies: After „Wolff von Amerongen", „Alfons Müller-Wipperführt" already is the second bizarre name that resonates in our ears. Both names are „real" names taken from the west-german history of economic crime, but Gerhard Friedl has surely chosen them just as much as for their documentary value for their melodious qualities. When you make an inventory of all the names mentioned in the 65-minute-film, you come across specimen like Hermann Krages, Heinrich Knoop or Herbert Quandt, but also across extravagant ones like Anita Gräfin Zichy-Thyssen, Fritz Aurel Goergen (mentioned eleven times) or Knut von Kühlmann Freiherr von Stumm-Ramholz. The stories attached to these names imply large scale fraud and several suicides, commerce with arms and whitewashing money. On this level, the film - and its narrator Matthias Hirth - basically recounts the history of west-german and European commercial felonies, a history of rise and fall, ob hybris and woefulness. Shakespeare meets industrial capitalism, administrative lingo meets the poetry of the *fait divers*.

II.
But what about the visual level or what I have referred to a moment ago as „pattern two"? About one minute into the movie - at the same time that we begin to notice the autonomy of the

soundtrack, we begin to suspect that the pan is the primary visual operation of WOLF VON AMERONGEN. In the context of this conference and for this particular film, I would like to insist on the highly ambiguous effect of this camera operation. On the one hand, you could say that it has a democratic effect of equalizing the gaze and levelling out the differences.

While the size of a shot usually indicates hierarchies or visual preferences by singling out and framing (the close-up would be the most obvious example of this), the steady pan shot barely makes any such suggestion. It sweeps the landscape and doesn't tell us precisely where to look, it doesn't direct our attention anywhere. Yet at the same time, this indifference has something fundamentally uncanny. It reminds us of the indifference of a machine, of a cold gaze reminiscent of the ubiquitous surveillance cameras. Rather than „looking" (which implies a subject or an „author") it has the character of „scanning" the environment for potential suspects and crimes. If, indeed, there is a democratic aspect to this visual regime, it is in the sense that everybody that comes into view is a potential suspect and every place is a site for a potential crime. A third potential function of the pan shot is that it reminds us of the gesture of surveyors, that measure the land and from A to B. On an anecdotical level, this is confirmed by the fact that for the previous film, „Knittelfeld", Gerhard Friedl and his director of photography, Rudolf Barmettler, disguised as land surveyors in order not to be bothered for lacking shooting permits.

I would describe Friedl's formal and aesthetic choice as follows: He appropriates the pan as the paradigmatic operation of the „landscape film" only to radically expand its range, applying it not only to landscapes in a strict sense, but to whatever comes into his focus. He doesn't necessarily shoot landscapes, but he shoots everything as if it were a landscape. And he leaves these „as-if-landscapes" in all their vagueness: Something has happened here, something will happen here, we don't know. In doing so, Friedl's film poses the question what a pan shot actually is, what it does and does not, what form of the gaze it installs. How does a panning from left to right differ from a panning from right to left? What effect does it have if a movement begun in one shot seems to continue seamlessly in the next, as is the case when we slide from the green meadows to the construction site or from the military airbase to the sober room to the landscape with the tractor? One possible answer would be that the strong formal decision signals that these two images, as different as they may be, have something in common. The camera operation thus shows us a permanent negotiation of how two images relate to one another. How to find (or construct) a connection between parts of a visual narration that seems discontinuous and heterogeneous. Perhaps my use of the word „negotiation" was not totally contingent. For if I pushed the interpretation a little further in this direction, I might come to the point where I would postulate an analogy between the ubiquitous pan shots and the function of money or currencies in general. Money aggregates things that don't have anything in common. It establishes an abstract layer that organises the exchange of labour and goods. The pans in „Wolf von Amerongen" do something similar. They link places that do not necessarily have anything in common.

III.

Up to know, I have spoken about the visual and the sonic layer as if they were two discrete

entities. Things get more complicated when you try to reflect upon the relation between both patterns, between text and image. I have suggested elsewhere that Gerhard Friedl's two films „Knittelfeld" and „Has Wolff von Amerongen committed Bankruptcy Crimes?" confront us with nothing less than a re-invention of sound film 70 years after its „invention" or rather implementation in the second half of the 20ies. I know that this is a huge claim to make, but I would insist on it and explain briefly what I mean. As soon as a sound and an image appear

at the same time, we cannot help but ask ourselves: What do they have to do with one another? No one tells us what exactly we are seeing, so we automatically think the spoken text is going to reveal something about the image. In James Benning's DESERET, static images from Utah are combined with spoken newspaper articles recounting episodes from the states' history. We are aware of the fact that the past that is recounted on the soundtrack somehow „is part" of the landscapes we see. The landscapes are filmed in the present, but history has become a part of them, has at one point in the past shaped them. In another case, the relation between image and sound, between past and present can become literally unbearable. If you think of the beginning of Claude Lanzmann's SHOAH, the enourmous proportions of the genocide present in the conversations collides brutally with the peaceful and quiet landscapes of Poland. How can the trees and the soil remain tacit, when thousands of people have been brutally tortured and murdered? Gerhard Friedl has developed a very sophisticated way of combining text and image, and - much to the dismay of his collaborators - it has taken him months and months to calibrate the balance between the two. There are moments in „Wolf von Amerongen" when image and text are so close to one another that they could practically shake hands. When the narrator says „seven workers", we see the construction workers at the unfinished houses. When, at a different point of the film, a „shipping company" is mentioned, we see a large boat. Yet this does not clarify anything. It rather establishes a web of references, of proximities and distances not too different from the intransparent transactions described in the voice-over.

IV.

Towards the end of AMERONGEN, the pan is complemented by a second camera operation.
It is an operation familiar since Early Cinema, when it was highly successful with the audiences.
The term „Phantom ride" hints at the uncanny and fascinating effect that the specator
doesn't know whose point of view he takes. The camera usually was attached to the
front of a vehicle, a street car, a train or an automobile. Instead of scanning a landscape horizontally, this procedure draws us vertically into the film space, establishing the depths of field and moving towards the vanishing point of the image. In the second clip I want to show you - the last 3 minutes of the movie - we see that this operation has quite literally taken over in Friedl's film:

[last 3 minutes of AMERONGEN]

What if we only had these two clips and didn't know what lies in between? What could we extrapolate from them? We would see a movement from the horizontal scan of landscapes that remains totally external to a penetration into the film space. Yet this movement of entering does not solve the enigma in any way. The film takes you in as you might be taken in by an investigation of an unsolved case.

DAN MRTVIH

Drehli Robnik

Paranoja, mesijanizam i izgradnja sjećanja u filmu Gerharda Friedla *Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?*

Prema tome [teološkom argumentu], 'potpuno prikupljanje najsitnijih činjenica' nužno je iz tog razloga što se ništa ne smije izgubiti. Moglo bi se reći da faktično orijentirani prikazi pokazuju saučešće prema mrtvima.
Siegfried Kracauer: Geschichte - Vor den letzten Dingen

1. Bez sudova
Tekst koji je Gerhard Friedl pridružio informacijama o svom filmu počinje citatom jedne upitne rečenice. Kao naslov filma ta rečenica zvuči nevjerojatno, ali također odaje dojam istinitosti: „Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?" Pitanje dalje glasi: „Dakle, nije?" Friedlov film ne odgovara na to pitanje, nego prije intenzivira dojam empirijske nemogućnosti odgovora na nj do nepodnošljivosti, implicirajući time osnovu za razjašnjenje okolnosti u kojima to pitanja ima smisla i besmisla. Otto Wolff von Amerongen, rođen 1918. godine, poduzetnik, „diplomat njemačke privrede", od 1969. do 1988. predsjednik njemačke Privredne i trgovačke komore, čija mrežna stranica veliča njegovu „borbu za smanjenje subvencija i protiv populizma socijalne politike" - to netko tko nije upućen u ekonomsku povijest Savezne Republike Njemačke ne doznaje iz ovoga filma, ali njegovim posredstvom. Je li von Amerongen to učinio ili nije, naglašeno se gubi u isprepletenosti kauzalnih sljedova i dinastija, koncerna i makinacija, jer na taj način se povijest ovdje interpretira - kao zagonetka, kao percepcijski problem: povijest u stanju svoje realne podložnosti kapitalu, drugim riječima: poticana i pokretana „ekonomijom". Je li on to, dakle, učinio i jesi li to učinili svi drugi koji se spominju, ili nisu? Tko jest, jest, barem je to jasno.
To s jedne strane znači da Friedlov film postavlja sliku koja ukida instancu koja bi to sigurno znala, koja bi mogla utvrditi činjenice i osuditi zločine. Problem postaje akutan, pretvara se u afekt koji ometa i tjera percepciju i mišljenje te nagriza sliku - problem kako je moguć individualni sud („Ovaj je počinio ono") kada sve nastaje i sastoji se od isprepletenosti, a zločin načelno nije moguće razlikovati od uspjeha. Tko ima, taj ima, to znači i: tko ima novac, ima i moć, a tko ima moć, ima i pravo.

2. Bez lica
Ali tko je taj tko ima? Postoji li takav? Sve do sudnjega dana nema suda, kao ni potjernice koja bi sustavnom ekonomskom kriminalu mogla dati lice. Von Amerongen je samo ime, jedno od mnogih koji nastanjuju ovaj film (Thyssen, Flick, Oetker ...), a da im ne odgovara nikakvo stvarno tijelo. Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe? - to pitanje sučeljava sebe i nas s neuglednošću kapitala, koji nema tijela. Ono što je zamislivo kod Friedla kao nevidljivost koja postaje slikom, to je kapital kao odnos, kao veza koja obuhvaća, prožima i povezuje sve, sva tijela, snage, mjesta i živa bića. Kapital postaje slikom: ali ne kroz neku sliku neprijatelja (kao što je vreća novca, mješina sa cigarom, „easy target" (George W. Bush) niti kao akumulacija koja zabljesne u spektaklu, nego kao odnos, koji je kao slika bez pred-slike, bez jamstvenog modela, uvijek moguća i kao ne-

odnos. „Audiovizualan rascjep“ - ne-odnos ili problemski odnos, neko Između s vlastitom dinamikom između onoga što se vidi i onoga što se kaže - ovdje se ne odvija toliko kroz sliku koliko je i samo slika. Preko naizgled proizvoljnih prikaza njemačkih i austrijskih gradova - vidi se i Monako - bezličan muški glas pripovijeda povijest njemačkog ekonomskog kriminala.

Za usporedbu: film Helmuta Käutnera *Ostalo je šutnja* oslikao je 1958. godine, oslanjajući se na „Hamleta“, sjene nacističke prošlosti u poslijeratnoj industriji Zapadne Njemačke i još uvijek se drži ideje da se kapital i njegovi duhovi mogu obuhvatiti u konkretnim tijelima i mjestima koja ih čine vidljivim svojom tmurnošću: Rurska oblast, tvorničareva vila, sablasna ruševina nekog pogona, simbolična mjesta građanskih rituala i obiteljskih igara moći, naposljetku pozornica otkrivanja istine, gdje se zločin očituje, a kauzalna veza između jučerašnjice i današnjice se rekonstruira. Za razliku od takve organizirane fenomenologije, koja želi ograničiti i prizvati zločin kapitala, film *Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?* daje nam sliku globalnog kapitala, i to neposrednu (koja ga ne čini nečim egzotičnim). Globalno znači da je svako mjesto ne-mjesto u odnosu na neko drugo, budući da se nigdje ne događa nešto što bi bilo pogodno za zasnivanje ili utemeljenje glasa iz apsolutnog *off*-a i njegovih izvedbi u ne-vremenima nagomilanih godina, cvatućih i propadajućih carstava koncerna, odugovlačenih procesa. Ono što ostaje ako nikakav organski red ne povezuje vidljivo i izrecivo, to je neizbježan dojam da je sve povezano, da bi se možda ipak moglo vidjeti nešto od onoga o čemu glas govori.

3. Bez pjesama

Kada se paranoja usudi baciti pogled koji prodire u srž svega, koji pada u bezdan percepcijske krize, onda ona može, prema Fredricu Jamesonu, biti način da se kapitalizam misli u mjerilima svjetskoga sustava. Sve ima svoj bezdan i sve je povezano. Što je to u slikama što bi moglo biti vidljivo, što bi moglo motivirati klizanje kamere koje bi neometano prošlo kroz njih i povezalo ih u panoramu paranoje? Golemi ured - montažna hala - sigurnosni lobi - trezorska komora - operacijska sala. Paranoja znači nusmišljenje, mišljenje u proširenom smislu, mišljenje produženo šestim čulom, baš kao u najboljim filmovima s duhovima. I to znači obuhvatiti sve do u najsitnije pojedinosti, jer sve bi se moglo pokazati bitnim. Friedlov raniji rad iz 1997. godine, *Knittelfeld - Grad bez povijesti*, prizivao je u sjećanje, baš kao i film o Amerongenu, rekonstrukciju zločina iz serije o istragama *Dosje XY - neriješeni slučajevi*. U jednom i drugom Friedlovu filmu isti muški glas lebdi nad svakidašnjim mjestima gdje se ništa ne događa i pedantno protokolira zločine onih koji ne mogu drugačije: nagonski besvjesne tjelesne povrede koje nanosi jedna izrazito razgranata obitelj gubitnika iz štajerskog industrijskog gradića Knittelfelda tijekom niza godina, i to s karakterom prisile koji podsjeća na neki demonski plan, kao i nagonsko poslovanje moćnijih i uspješnih obitelji širom Njemačke. Pripovijedanje je kod Friedla bezvučno do ne-poetičnosti policijskog protokola. Ali tu se ne cilja na utvrđivanje stvari, nego na to da se poljuljane stvari počnu kretati. Kada Friedl, dajući informacije o svome filmu, specifično taj film uspoređuje s kaleidoskopom, on piše tonom mesijanskih mislilaca o kinematografiji kao što su bili Benjamin i Kracauer: „Pri svakom snimanju sve što je uređeno urušava se u neki novi poredak.“

4. Bez povijesti

„U tvrtkama obitelji Quandt proizvode se baterije, lijekovi, automobili, robni automati, željeznički vagoni, žetveni strojevi, turistički vodiči, municija i šivaći strojevi“, kaže glas spikera. U kontinuumu racionalizacijske povijesti sve što se nagomilalo kao asortiman također predstavlja nered, a ako je svaki red kontingentan, on sam uvijek je i propast, koja zahtijeva spasiteljske intervencije baš kao što ih i omogućuje. Tako izgleda, na primjer, mesijanizam jednog Kracauera: „Kapital ne racion-

alizira previše, nego premalo." Sve se nalazi u odnosima gusto premrežene nepovezanosti („baterije, lijekovi, automobili ... i ... i ... i"), deteritorijalizacije i razdvajanja organskoga, koji otvaraju prostor za nove usude.

Upad u povijest koja se tako uvijek nastavlja kao nagomilavanje katastrofa dolazi izvana, i to takvog izvana koje nastaje u unutrašnjosti bilo kojeg trenutka i fragmenta svijeta oblikovanog ekonomijom; nije mu potrebna čista, sigurna pozicija u toj izvanjskosti, na kojoj bi se izgradilo bolje znanje kao jasniji pregled nad stvarima. Ako se neki od šefova, prema glasu pripovjedača, preda trenutačnom drijemežu uvjetovanom pickwickovskim sindromom, drugi slabovidno opipava dizajn BMW-a ili se odaje hirovima kod Flicka (što podsjeća na Scorseseove psihosomatološke drame o poduzetnicima, na nagone, tikove i osjećaj opipa u Casinu ili Avijatičaru), kada nam, dakle, Friedlov film razloži kako ne-razmišljanje stvara povijest, budući da je kapitalizam sistematizirana nervoza i diktatura strastvene patologije, onda to nije tako da postupno dolazimo do spoznaje i svijesti o tome. Objašnjavanju kao podučavanju već bi se suprotstavilo to što bi publika koja, na primjer, nije upoznata s austrijskom ili uopće s njemačkom privredom mogla shvatiti sve te karijere kao čistu fikciju - sve dok, na primjer, ne nadođe tema ministra privrede Schüssela u Beču (to je bio onaj sa crvenim naočalama medijskog umjetnika). Čak i nakon toga ostaje dojam da sve to mora biti izmišljeno, budući da vrišti do neba. Čovjek se uhvati za glavu i mozak mu zakuha od nesposobnosti da zamisli ono što mu film bezglasno prikazuje.

Neizdrživost odnosa čini dolazak jednog događaja akutnim: nešto malo političkoga zabljesne tako da se ne može svesti na ekonomsku kibernetiku uspjeha. Ono što tu zabljesne nije ništa trijumfalno, a ono što nastaje nije izvjesnost: Friedl se oslanja na to, kako kaže njegov informativni tekst, da se „izblijeđivanje" može iskusiti - kako ono filma, tako i ono pobjedničkih vlastodržaca u povijesti. Ništa ne blijedi jednom zauvijek: ostaju duhovi. Drugim riječima, javlja se prilika za doživljavanje putem izgradnje sjećanja, koja u poslušnoj predanosti onome što blijedi uspijeva uspostaviti svoje trenutke zaustavljanja. Iskusivost kao izgradnja sjećanja ne znači da se sve može ispričati (k tome što je moguće „korektnije"). Naprotiv: kao što *Dosje XY* apelira na pomoć paranoične publike, tako i Friedlov film investira u paranoju koja se pretvara u pažljivo čitanje slika i koja izvodi opažanja iz retrogradnih veza. Pa bilo je tu nešto ...: o slušnim aparatima već je bilo govora, pad Beechcraftova aviona također se već jednom spomenuo. I smisao pilota američkih zračnih snaga na početku tumači se naknadno, barem u kontekstu teorije urote. Da i ne govorimo o naknadno izgrađenoj važnosti gradića Knittelfelda bez povijesti kao mjesta i šifre u povijesti austrijske stranačke politike.

Pred kraj filma *Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?* govori se o tajkunu praška za pecivo Oetkeru, o njegovom diznijevski oštrovidnom marketingu, koji igra na kartu trajnog vezivanja za proizvod: „Treba stvoriti osjećajnu vrijednost uspomena na djetinjstvo." Neka sjećanja opstaju nesvjesno, duboko zamrznuta i spremna za kasnije aktualizacije i asocijacije. Doznajemo za prodajne uspjehe carstva pudinga s pomoću savjetnika „Užitak pečenja kolača" i za činjenicu da „slogan Rudolfa Augusta Oetkera glasi 'Sloboda je rad', što zvuči kao 'Snaga kroz radost' i 'Rad oslobađa'". O mladome von Amerongenu govori se kao o arijanizacijskom profiteru. Senzibilizirana hermeneutika sumnje protiv odjeka nacizma je kraljevska disciplina izgradnje sjećanja kroz iritaciju uslijed blijeđenja, što je usporedivo s razvojem svrbećeg osipa uslijed nadraženosti kože. Nepovezanost slike i glasa (umreženost nepovezanog) kakvu ne jamči nikakav model upravo ne znači pomanjkanje odnosa, nego omogućuje množenje mikro-odnosa u usputnim, trenutnim susretima: kada se vidljivo i rečeno povremeno i nakratko opipljivo poklope, to djeluje gotovo opsceno. Inače se hod kamere i glas okrznu, promaše, proturječe jedno drugome ili uzajamno komentiraju, tako da tri radna stola izgledaju kao tri biste, grafit „Fuck" poput imena Flick, a porezni

i kockarski raj Monako poput tematskog povijesnog lunaparka ili tržišne sreće o kojoj se upravo govori ili se govorilo ili će se govoriti. Dok se na slici carstvo tematskog parka preokreće u kneževsku gardu i automotodrom u Monaku, govori se o dinastiji von Brauchitschs i njihovim uspjesima: jedan brat je direktor u koncernu Springer, drugi general-feldmaršal i vrhovni zapovjednik njemačke vojske do pred Moskvu 1941., treći vozi automobilsku utrku u Monaku 1937. Nesreća jednog Mercedesova bolida na Grand-Prixu u Monaku 1955. godine uzrokuje smrt 85 osoba.

5. Bez težine

Ponovo izranja na površinu. Ništa ne blijedi zauvijek, dosta toga se uzdiže, fantomski efekt zakopanih razloga na površini slike. „26. srpnja 1974. Iwan Herstatt posprema svoje osobne stvari s pisaćeg stola. Banka Herstatt je u stečaju." Slika uz to: tvornička radnica pakira cipele, bezlična u serijskoj radnoj rutini. Prikupljanje činjenica ima saučešća prema mrtvima, koji neiskupljeni lutaju kao sablasti. Uz nabrajanje šefova, njihovih imena i drskosti, njihovih života, poslova i smrti (avionska nesreća, samoubojstvo, atentat RAF-a, starost) ustraje neosobna, proizvoljna gomila radnika i potrošača, ljudi kakvih ima u izobilju, a o kojima se ne čuje ni riječ.

prevela / translated by Marina Miladinov



D.O.A.: A Right of Passage

Kustosica / Curator:
Nicole Brenez
-

POSTOJI LI UZALUDNIJA AKTIVNOST OD POKAZIVANJA SLIKA?

EXISTE-T-IL UNE ACTIVITÉ PLUS INUTILE QUE DE MONTRER DES IMAGES?

DOES THERE EXIST A MORE FUTILE ACTIVITY THAN TO SHOW IMAGES?

POSTOJI LI UZALUDNIJA AKTIVNOST OD POKAZIVANJA SLIKA?

Nicole Brenez

TERMINOLOGIJA

S obzirom na povezanost s informatičkim tehnologijama i kontrolom, više volim englesku riječ “kustos” (“*curator*”) od francuske “programer” (“*programmateur*”) – čak ako nema ničega što bi se trebalo njegovati, barem možemo prihvatiti princip njegovanja, bdjenja, pažljivosti, ne spavanja noću kako bi se satima promatrali valovi slika koji preplavljuju ekrane, psihe, sve prelijevajuće odsjaje koji se ukorjenjuju u svijet, kako bi se isto tako izvukle slike koje nisu ostvarene ili nisu još vidljive.

PERSPEKTIVA

Moja prati u stopu demokratizaciju tehnoloških sredstava i konfiskaciju političkih sloboda: traganje za kreativnošću u pogledu slika posvuda gdje se ona nalazi; oslobađanje filma od načina na koji ga percipiraju osakaćujuće industrijske norme; obuhvaćanje svih praksi audiovizualnih slika i proučavanje pravih formalnih otkrića. U tri riječi: dehijerarhizacija, multipolarizacija, oslobođenost.

NEPOSLUŠNI MEDIJATOR

“**IZAZOV.** Svaki stvarni čin (akt) može biti tek izazov. Taj je izazov nadstrešnica, skok u nepoznato kojega ja kao sineast poduzimam lansirajući nekoliko svojih filmova, uživo, bez ikakvoga drugog sredstva osim trenutne komunikacije i njezina prijenosa pred prijateljskom publikom koja se obično naziva Publika, ta velika nepoznanica. Smatram da uloge posrednika ne trebaju biti defenzivne, već ofenzivne, konstruktivne; svojeglave, agresivne, da trebaju djelovati kao da rade, da primaju samo putem vlastite savjesti: suprotstaviti svoju savjest i vjeru savjesti i vjeri drugoga da ga se pobudi, probudi; da ga se provocira. Toliko je medijatora u službi koji rade samo ono što im se diktira, tamo gdje im se kaže da rade, a da se ne mogu emancipirati, plaćenici ugovorenog, rutinskog pisma koje nije njihovo. Trebamo iznenaditi, otkriti djelo kako se djelo samo ponovno iznalazi, stvarni objekt neočekivanoga izazova, pokrenut kako bi, razotkriven, bio ponuđen svima i svakome.” Marcel Hanoun, 4. studenoga 2010.

KRITIČKA AKTIVNOST

Termin “Kritika” nosi u sebi sve ideale Prosvjetiteljstva. Koji su njegovi ulozi? Emancipacijska vizija svijeta koja se bori protiv nepravdi, nejednakosti, vlasti i dominacija kakve god one bile. Film je laboratorij vjerovanja i ponašanja, model načina na koji razumijemo svijet. Dakle kritički analitičar filma, bio on pisac, kustos, povjesničar... ima zadatak razabrati ono što u nekome filmu sudjeluje u predočivanju glatkog funkcioniranja društvene kontrole ili naprotiv pruža sredstva polemičkog razumijevanja, odvijalo se ono osjetilnim formama ili racionalnim putovima.

Kao posvuda, u Francuskoj postoje tri vrste kritičara (u užem smislu profesionalca).

– Kolaboracionisti koji se zadovoljavaju time da parafraziraju materijale za tisak koje dobavlja industrija (upravo one koje industrija može od početka do kraja izmisliti, kao što se nedavno dogodilo u Sjedinjenim Državama). Oni su kao novinari u Iraku, “ugrađeni” u redovnu vojsku. Oni su mali zlokobni pisari dominacije, trebalo bi ih preimenovati za to što jesu, mali podvornici industrijskih poruka, i trebalo bi ih odjenuti u uniforme, to bi bilo poštenije.

– Pripadnici otpora koji pokušavaju braniti formalnu slobodu, rade

uglavnom na korpusima koje izdaju festivali i koji se objavljuju u serijama Umjetnosti i Eseja. Najviše ih cijeni njihova vlastita korporacija, njihov je junak André Bazin i oni mogu živjeti od pisanja.
– Partizani, mnogo rjeđi i odvažniji, koji traže izopćene filmove, kojih nema na tržištu, partizani koji uranjaju u plodne mreže *undergrounda* i ne mogu živjeti od svojega pera, budući da ih nitko neće plaćati da brane neproducirane filmove. I premda je, kao za svakoga ili gotovo svakoga francuskog sinefila, André Bazin za mene model i apsolutni orijentir, upravo su ovi ljudi istinski junaci, zato što ne slušaju nijedan društveni propis. Oni su pravi nasljednici Voltairea i Diderota u svojem manjinskom stručnom području. A ipak je u Francuskoj ova posljednja kategorija vrlo slabo zastupljena. Na strogom terenu kustovske djelatnosti, za mene je ključna ličnost Amos Vogel.

POVIJESNI PRIMJER: AMOS VOGEL

Amos Vogel rođen je u Beču 1921., bježi u inozemstvo 1938., smješta se u New Yorku gdje osniva *Film Society* "*Cinema 16*" 1947. godine. Pod njegovim domišljatim i učenim vodstvom *Cinema 16* postaje laboratorij za sastavljanje programa, kotao susreta, taj vulkan ideja o filmu koji nam je lakše zamisliti s pomoću jedne temeljne knjige: *Film as a Subversive Art*, objavljene 1974. Za Amosa Vogela, obožavatelja Andréa Bretona, umjetnost se može naći kod autora, u znanstvenim dokumentarcima, kod eksperimentalnih umjetnika, u pedagoškom filmu, posvuda, pod uvjetom da je djelo radikalno, kritičko, pošteno i nepopustljivo. Bazinovski film, apstraktni film, *pink movie*, politički pamflet, pornografski film, revolucionarni film, vizualna iskustva svih vrsta: na klupama kluba *Cinema 16* sjede jedno pokraj drugoga Maya Deren i Siegfried Kracauer, na ekranu razgovaraju Hans Richter, Brakhage i vrti se neki dokumentarac o atomskoj fisiji, u kartografiji internacionalnog avangardnog filma koju postavlja *Film as a Subversive Art* sučeljavaju se europske, američke, sovjetske, afričke, azijske avangarde, Godard i Kenneth Anger, Robert Frank i Koji Wakamatsu, Peter Hutton i Jorge Sanjines, i koliko drugih često manje poznatih, a ovdje zastupljenih, i koji bi bez njega nestali iz sinefilskog sjećanja. Amos Vogel je dio te skupine velikih stručnjaka, kao Henri Langlois ili Jacques Ledoux, koji otvaraju povijest filma dok je gledaju. Prisjetimo se onih koji danas nastavljaju potrebu filma, to jest potrebu za nesuzdrživom slobodom, čiju nam je ljubav i principe predao Amos Vogel.

SLIKE ISKRE. DVA MITSKA SLUČAJA, *LA CHINOISE* JEANA-LUCA GODARDA NA SVEUČILIŠTU COLUMBIA, *THE FALL* PETERA WHITEHEADA U ATENI

"Umjetnost ne smije nikada naprosto sama sebe slaviti, otkrivajući lijepe zavoje kojima se skrivaju rane, mora se usredotočiti na krv koja će svakoga trenutka biti prolivena, dok pravila igre iskorištavaju promatrači Institucionaliziranog Barbarstva, dioničari Državne blagajne. Autentična umjetnost (a avangardist mora biti autentičan) mora biti ravna izazovu, jednako snažna u svojoj metodologiji kao tehnike za ispiranje mozgova koje izrabljuju Mediji, ti otmičari istine, zamijenjujući je Vijestima. Više nije dovoljno oslikati i ispisati riječima zidove kao u Vrijeme Godarda; zidovi se moraju demontirati. Kamen po kamen. Možda je to ono što avangardist mora uvijek činiti; skinuti svake noći jedan kamen sa zida i potajno s pomoću njih sagraditi nevidljivi hram u srcu tame, u tajanstvenoj šumi, gdje će se pobunjenici (napokon naoružani) sastajati vikendima i pretvoriti se u dostojnoga neprijatelja onih koji bi negirali osnovni prirodni zakon: prirodnu mutaciju.[1]"
Tijekom 60ih godina, "u Vrijeme Godarda", umjetnici su na trenutak povjerovali da njihov rad može doprinijeti promjeni tijeka povijesti. O tome vjerovanju u svjetovnu moć slika svjedoče u prvom redu filmovi i deklaracije Godarda, isto tako kao filmovi protu-informacije kolektiva *The Newsreel* ili *Benefit of the Doubt* (1967.), tako sažeti likom Patricka Walkera u romanu Petera Whiteheada *Tonite Let's All Make Love in London* (1999): "Ti će filmovi otvoriti ljudima oči. Oni jednostavno ne vjeruju da je Vijetnamski rat STVARAN! Dovedite ljude na ulice – jurišajte na američko veleposlanstvo – vratite Vijetnam miroljubivim budističkim poljo-

privrednicima kojima pripada. A filmska slika je jedina dovoljno snažna!"[2] Dokumentirati, objašnjavati, osporavati, modificirati, i još bolje, propitivati, sumnjati, mijenjati, veliki filmovi 60ih godina barem su revolucionirali film pripisujući mu performativne moći. Mitu filma *Alphaville*, amblemu psihičkog otpora, odgovara stoga mit *La Chinoise*, amblem praktične djelotvornosti. Paul Cronin će jednoga dana utvrditi jesu li doista, kao što voli pričati Peter Whitehead, studenti Sveučilišta Columbia gledali film *Kineskinja* (1967.) neposredno prije negoli su digli pobunu koja je tako prekrasno prikazana u *The Fall* (dovršen 1969.).[3] Mit *Kineskinje* kako ga razrađuje Whitehead simbolizira najviše svjetovne moći za koje se film pokazuje sposobnom: umjetnička anticipacija koja mijenja tijek svijeta, iskra koja raspaljuje vatru, prema slavnome Lenjinovu motu. Kineski mit doživio je nastavak u priči o projekciji filma na atenskom sveučilištu 1973., pod režimom pukovnika: "Ravnateljica Atenske kinoteke [Aglaë Mitropoulos] vidjela je moj film. Napisala je kritike o njemu. Nazvala me telefonom iz Grčke. 'Imate li kopiju filma *The Fall*?' Htjela ga je prikazati u Grčkoj, ali pod uvjetima o kojima nije mogla govoriti na telefon. To je zvučalo opasno i čudno. I rekao sam da. Jako simpatična žena. Poslao sam joj kopiju filma *The Fall*. I dva ili tri tjedna poslije, doznao sam cijelu priču. Njezina je kći bila na sveučilištu. U to vrijeme Grčka je bila u rukama fašističkog režima pukovnika. Bilo je demostracija, ljudi strpanih u zatvor, ljudi koje je ubila vojna hunta. Ukratko, moj je film bio prikazan na atenskom sveučilištu. Kasno jedne noći. Volio bih da sam bio tamo... Ukratko, studenti su vidjeli *The Fall* i tjedan dana poslije zauzeli sveučilište. To bi možda bilo dovoljno... Ali povijesno, ako sagledate situaciju, upravo je taj događaj potaknuo sve ostale. On je pokrenuo lavinu. Studenti na sveučilištu. Policija nije znala što da učini... Pukovnici nisu znali što da učine... Ljudi su izišli na ulicu i za mjesec dana Pukovnici su bili zbačeni. Izgubili su vlast. Narod je vratio demokratsku kontrolu svoje zemlje. Nakon projekcije mojega filma *The Fall*. Bilo je tu i drugih faktora, naravno, ali možete zamisliti studente kako gledaju film... To im je dopustilo da to učine. Prvi događaj nakon pada Pukovnika, koji je kulturno povezan s padom režima, bila je odluka festivala u Solunu da organizira svoj prvi 'slobodni' festival. Mélina Mercouri ga je vodila. A zbog mojeg filma i zbog Kinoteke, bila je cijela retrospektiva mojih filmova."[4]

KRITIČKE NAKANE

Pod egidom Amosa Vogela i Petera Whiteheada, protiv tužnog komfora profesionalne kritike koja se zadovoljava prebiranjem po industrijskim predmetima, poput zombija u nekoj ropotarnici, koja je istrošila svoje mrežnice u svom tome beskrajnom sivilu i smeđilu te, nalik vampiru koji se štiti od sunca, odvraća svoje prazne očne šupljine čim se pojavi neki slobodan film, tako pripremiti i pokazati ponovno sastavljanje filma danas, to se temelji na spajanju sljedećih elemenata:

– panorama vizualnih ideja
– opis onoga za što je film sposoban, suočen s povijesnim imperativima
– presjek stvaralačkih skupova koji ponekad odjekuju bez međusobnih fizičkih poveznica (geografskih, vremenskih)
– asembliranje mogućnosti pokretnih slika, stratigrafska tekstura
– umijeće ljubavi

Nicole Brenez, 19. studenoga 2010.

prevela / translated by Vesna Cvitaš

[1] Peter Whitehead, “In the Beginning Was the Image, Before the Beginning was the Avant-Garde” (2007), predgovor *Le cinéma critique*. *De l’argentique au numérique, voies et formes de l’objection visuelle* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2010): 28.

[2] Whitehead, *Tonite*, 21.

[3] Cronin trenutačno radi na ogromnom povijesnom dokumentarcu o događajima na Sveučilištu Columbia u proljeće 1968. Vidi: www.atimetostir.com

[4] Peter Whitehead u *Il y avait des rêveurs / Bili smo sanjari*, filmu Chaaba Mahmouda iz 2007., (prikazan na Filmskim mutacijama 2008. u sklopu programa Nicole Brenez, s filmovima Petera Whiteheada. op. ur.). Studentska pobuna na Politehničkom sveučilištu u Ateni 1973., pokrenula je sljedeće godine pad vojne hunte.

DOES THERE EXIST A MORE FUTILE ACTIVITY THAN TO SHOW IMAGES?

TERMINOLOGY

Because of its close relationship to information technologies and control, I prefer the English term “curator” to the French word “programmer” (“*programmateur*”) – even if there were nothing to cure, we can at least accept the principle of nurture, of vigil, of attentiveness, of not sleeping at night in order to spend hours observing waves of images inundating the screens, the psyches, all the shimmering reflections that take root in the consciousness in order to similarly extract images that hadn’t been realised, or are still not visible.

PERSPECTIVE

Mine is in step with the democratisation of means of technology and the confiscation of political liberties: the search for creativity concerning images wherever it may be found; the liberation of cinema from the ways the crippling industrial norms perceive it; embracing all audiovisual image practices and the study of real formal discoveries. In three words: dehierarchisation, multipolarisation, unchain.

THE DISOBEDIENT MEDIATOR

“**THE GAMBLE.** Every real act can only be a gamble. This gamble is an uncertain position, a leap into the unknown, which, as a filmmaker, I undertake when I launch several of my films live, using no other means but instant communication and its broadcasting to an amicable audience, commonly known as the Audience, the great unknown. I think that the role of the mediator should not be defensive, but offensive, constructive; headstrong, aggressive, they ought to appear to be working, to be receiving only through their own consciousness: to set their own consciousness and faith against the other’s consciousness and faith so as to stir him,

awake him; to provoke him. There are so many mediators obeying orders, who only do what they are told to, where they are told to do it, incapable of becoming emancipated, mercenaries to a contractual, routine script that isn't theirs. We need to surprise, to uncover a work as it reinvents itself, a real object of an unexpected gamble, set in motion so that, unveiled, it may be offered to each and every one." Marcel Hanoun, 4th November 2010.

CRITICAL ACTIVITY

The term "critique" carries in itself all the ideals of the Enlightenment. What are its stakes? An emancipatory vision of the world, which battles injustices, inequalities, authorities and dominations, whatever they may be. Film is a laboratory of beliefs and behaviours, a model of the way in which we understand the world. So, a critical film analyst, whether he may be a writer, a curator, a historian... has the duty of discerning what it is in a film that contributes to the reproduction of the smooth functioning of social control, or, conversely, provides the means of a polemical understanding, whether it be as perceptual forms, or through rational paths.

As everywhere, there are three kinds of critics (professionals in the narrow sense) in France.

- Collaborators, content with paraphrasing press kits supplied by the industry (the same ones that the industry can invent in their entirety, as had recently occurred in the United States). They are like journalists in Iraq, "embedded" with the regular army. They are the sinister petty clerks of domination, they ought to be renamed as what they are, petty servants of industry messages, and they should be dressed in uniforms, that would be fairer.
- Members of the resistance who endeavour to defend formal liberty, mainly working on the bodies of work released in festivals, and published in Arts and Essays circles. They receive the highest acclaim from their own peers, their hero is André Bazin, and they can make a living from their writing.
- Partisans, much less common, and much more daring, who seek outcast films, those that aren't in the market, who plunge into the fertile networks of the underground, and who cannot make a living out of their quills, since no-one will pay them to defend unproduced films. And although to me, as to every, or nearly every French cinephile, André Bazin is a role model and an absolute point of reference, it is precisely these people who are the true heroes, because they pay no heed to a single social precept. In their minority area of expertise, they are the real heirs to Voltaire and Diderot. And yet, in France this last category is very poorly represented. In the narrow field of curatorial activity, I consider Amos Vogel to be the key figure.

A HISTORIC EXAMPLE: AMOS VOGEL

Amos Vogel was born in Vienna in 1921, from where he went into exile in 1938, settling in New York, where he founded the Film Society *Cinema 16* in 1947. Under his inventive and wise leadership, *Cinema 16* became a laboratory for programming, a cauldron of encounters, this volcano of ideas about film that a fundamental book can help to imagine: *Film as a Subversive Art*, published in 1974. To Amos Vogel, an admirer of André Breton, one can find art with the authors, in science documentaries, with experimental artists, in pedagogical cinema, everywhere, provided that the work is radical, critical, honest and makes no concessions. Bazinian film, abstract film, pink movies, political pamphlet, porn cinema, revolutionary cinema, visual experiences of all sorts: the seats of the *Cinema 16* club are occupied by Maya Deren and Siegfried Kracauer; Hans Richter, Brakhage and a documentary on atomic fission converse on the screen; in the cartography of international avant-garde film drawn up by *Film as a Subversive Art*, there are confrontations of European, American, Soviet, African and Asian avant-gardes, of Godard and Kenneth Anger, Robert Frank and Koji Wakamatsu, Peter Hutton and Jorge Sanjines, and so many others, often less well known, yet represented here, who would disappear from cinephile memory without it. Amos Vogel is part of this group of great experts, such as Henri Langlois or Jacques

Ledoux, who open up the history of film as they watch it. Let us remember those who prolong the necessity of film, that is, the necessity of irrepressible liberty, whose love and principles were passed on to us by Amos Vogel.

SHIMMERING IMAGES. TWO MYTHICAL CASES, *LA CHINOISE* BY JEAN-LUC GODARD AT COLUMBIA UNIVERSITY, *THE FALL* BY PETER WHITEHEAD IN ATHENS

"Art must never merely celebrate itself, revealing the pretty bandages used to hide the wounds, it must focus on the blood about to be spilt, the rules of the game being exploited by the beholders of the Institutionalised Barbaric, the share-holders of the State's coffers. Authentic art (and the avant-gardist must be authentic) must be equal to the challenge, as powerful in its methodology as the brain-washing techniques exploited by the Media, those hijackers of the truth, substituting it with the News. It is not enough any longer to paint images and words on walls, as in the Time of Godard; the walls must be dismantled. One stone at a time. Perhaps that is what the avant-gardist must always do; take one stone out of the wall each night and secretly build an invisible temple with them in the heart of darkness, the inscrutable forest, where the rebels (finally armed with guns) will meet at weekends, and form themselves into a worthy foe of those who would deny the essential law of nature: natural mutation."[1]

In the 1960s, "in the Time of Godard," artists believed for a moment that their work could contribute to changing the course of history. This belief in the temporal power of images is evident above all in the films and pronouncements of Godard, as well as in the counter-information films of the Newsreel collective or *Benefit of the Doubt* (1967). It is a sentiment summed up by the character of Patrick Walker in the novel *Tonite*: "These films will open people's eyes. They just don't believe the Vietnam War is REAL! Get people onto the streets – storm the US Embassy – give Vietnam back to the peace-loving Buddhist agriculturalists to whom it belongs. And the film image is the only one strong enough!"[2]

Documenting, explaining, arguing, modifying, and even better, questioning, doubting, transforming – the great films of the Sixties will at least have revolutionized the cinema by granting it powers of a performative nature. Thus the myth of *Alphaville*, emblem of psychic resistance, is confronted by the myth of *La Chinoise*, emblem of practical effectiveness. Paul Cronin will one day establish whether it is true that, as Peter Whitehead likes to tell it, *La Chinoise* (1967) was screened to Columbia students just before they unleashed the revolt which was so commendably filmed in *The Fall* (1969).[3] The myth of *La Chinoise*, as Whitehead relates it, symbolizes the highest temporal powers of which the cinema has shown it is capable: the artistic anticipation which changes the course of the world, the spark which sets fire to the plain, according to Lenin's celebrated formula. The Chinese Myth was extended by the account of the screening of *The Fall* at the University of Athens in 1973, under the dictatorship of the colonels.

"The Director of the Athens Cinémathèque [Aglaë Mitropoulos] had seen my film and had written some critical articles about it. She telephoned me from Greece. 'Do you have a copy of *The Fall*?' She wanted to show it in Greece but under conditions which she could not talk about on the telephone. It sounded sinister and strange. And I said Yes. A very nice woman. I sent her a copy of *The Fall*. And two or three weeks later, I learned the whole story. Her daughter was at the University. At that time, Greece was in the grip of the fascist dictatorship of the colonels. There had been demonstrations, people had been thrown into prison, people had been killed by the military junta. In short, my film was shown at Athens University. Late one night. I would love to have been there ... In short, the students saw *The Fall*, and one week later they occupied the university. Perhaps that would have been enough ... But historically, if you look at the situation, it was this event which triggered all the others. It snowballed from there. The students at the university. The police did not know what to do ... The colonels did not know what to do ... People came out onto the street and

within one month the colonels had been overthrown. They lost power. The people had regained democratic control of their country. After the screening of my film *The Fall*. Of course, there were other factors, but you can imagine the students watching the film … It enabled them to do that. The first event after the fall of the colonels, linked culturally to the fall of the regime, was when the Festival of Thessaloniki decided to organise its first "free" festival. Melina Mercouri was the director. And because of the showing of my film at the Cinémathèque, I had a complete retrospective of my films."[4]

CRITICAL GESTURES

Under Amos Vogel and Peter Whitehead's aegis, opposed to the sad comfort of professional critique that contents itself with sifting through industrial objects like a zombie in a wasteyard, having used up its retinas in all the endless greyness and brownness and, like a vampire shrinking away from the sun, turns away its hollow eye sockets the moment a free film emerges, preparing and showing a regrouping of film today is based on merging the following elements

- an overview of visual ideas
- a description of what film is capable of, when confronted with historic imperatives
- a cross-section of a set of creations that sometimes resonate with no physical connections (geographical, temporal)
- a sampling of the capabilities of moving images, a stratigraphic texture
- the art of love

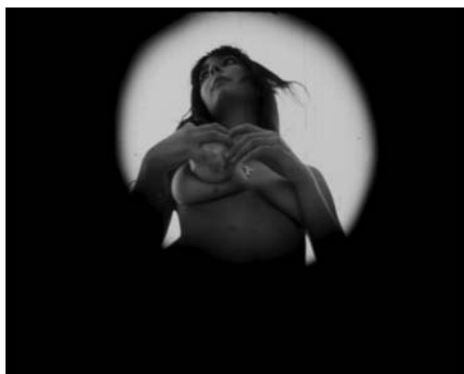
Nicole Brenez, 19th November 2010

[1] Peter Whitehead, "In the Beginning Was the Image, Before the Beginning was the Avant-Garde" (2007), préface à *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2010): 28.
[2] Whitehead, *Tonite*, 21.
[3] Cronin is currently at work on a mammoth historical documentary about the events at Columbia University in Spring 1968. See www.atimetostir.com.
[4] Peter Whitehead in *Il y avait des rêveurs*, a film by Chaab Mahmoud, 2007 (It was shown at Film Mutations 2008, as part of program by Nicole Brenez, with films by Peter Whitehead. ed.) The student rebellion at the University Polytechnic of Athens of 1973 triggered the fall of the military junta the following year.

odlomak o Peteru Whiteheadu koji će biti objavljen u posebnom dvobroju časopisa Framework o Peteru Whiteheadu preveo Paul Cronin
excerpt on Peter Whitehead that will be published in a special double issue of Framework about Peter Whitehead translated by Paul Cronin

prevela / translated by Hana Dvornik






Pierre Clémenti: Les Inédits

SOUVENIRS SOUVENIRS SUVENIRI SUVENIRI

bobine / reel / rola 27

PIERRE CLÉMENTI _ 1968 _ 16mm _ 27'
boja, nijemi _ colour, silent

Pierre Clémenti poznat je prije svega kao kazališni i filmski glumac, osobito u suradnji s glumačkom družinom bivšeg lettriste Marca'O, čija je produkcija svoj vrhunac dosegla s psihodeličnom pop-glazbenom satirom *Les Idoles*, a potom i filmovima Pasolinija, Buñuela, Fleischera, Rivette, Viscontija, Roche, Janscoa, Makavejeva, Montieroa, Petera Emmanuela Goldmana te, naravno, Garrela. Od svog prvog filma iz 1960. čitavog se života bavio glumom, a posljednji mu je film prikazan 1999., mjesec dana prije smrti. Pored toga, režirao je 14 filmova, među njima i *Visa de censure no X* , *New Old*, *La Revolution n'est qu'un debut, continuons le combat*, *In the Shadow of the Blue Rascal* i *Soleil*.

Pierre Clémenti, glumac u Buñuelovim, Garrelovim i Bertoluccijevim filmovima, bio je izvrstan redatelj, slobodan, poetičan, odvažan, ludo zaljubljen u montažu i boju. Nedavno su pronađena tri 16mm filma na istom mjestu gdje ih je ostavio prije 20 godina, u *Centru Pompidou* (čiji mu je prvi ravnatelj još tada osigurao montažnu sobu). Tri filma, stvorena od sjajnog materijala sakupljenog u razdoblju od 15 godina, godinama montiranog te, na žalost, u poprilično lošem stanju. Njegova je filmska restauracija bio jedini način da ga se uzdigne na zasluženo mjesto, poštivajući pritom format prema izboru samog umjetnika.

Godine 1967. novcima koje je zaradio ulogom u filmu *Benjamin* Michela Devillea, Pierre Clémenti kupio je svoju prvu 16mm *Beaulieu* kameru. Tijekom sljedećih 15 godina nikada nije prestao snimati: na setu, na putovanjima, kod kuće, među prijateljima i obitelji. Pod nedvojbenim utjecajem pokreta psihodelije, započeo je filmsku karijeru bogatu bojama, *rock* glazbom, poetičnim erotizmom i referencama na psihotropna iskustva.

Naravno, njegove filmove možemo sagledati i kroz spoj forme snimljenog dnevnika u stilu Jonasa Mekasa i svjetske poetike 1960-ih i 70-ih godina u stilu Kennetha Angera. Međutim, to bi značilo izostavljanje onoga što njegove filmove čini jedinstvenima: hvalospjev filmu-života. Niti jedan raniji film nije napravio toliki skok od onog trenutka na obali tijekom snimanja *The Virgin's Bed* do plamena premazanog preko statista koji plešu na auto-portret umjetnika koji se budi, a sve u razmaku od nekoliko sekundi. Film nije tek svjedočanstvo života, on je razlog za življenje života kojem poezija predstavlja i ishodište i rezultat.

Posebice je dirljiv karakter kućnog filmskog uratka (kao i njegova subverzivna dimenzija), osobito kada Clémenti preko snimke svog sina Balthazara montira slike medvjeda i tigrova ili kada snima Nadine, svoju posljednju suprugu, golu, sa školjkom koja joj pokriva spolni organ. Slike sa snimanja Garrelove *The Virgin's Bed*, Marc'Ovih *Les Idoles*, Devilleovog *Benjamina*, neprocjenjivi su dokumenti koji su integralni dijelovi povijesti filma, u jednakoj mjeri u kojoj su prizori iz svibnja '68. upisani u francusku povijest.

POSITANO

bobine / reel / rola 30B01

PIERRE CLÉMENTI _ 16mm _ 28'
boja, nijemi _ colour, silent

Voljena Italija (Positano, Rim), kasnije toliko bolna zbog Clémentijevih zatvorskih godina ondje provodenih, filmske snimke iz Maroka i pasolinijevska lica, Bretanja sa svojim odrazima u vodi i suncem u dvostrukoj ekspoziciji, sve to gradi stihove u svjetskoj poeziji, sadržane u filmskoj simfoniji. ''Zamuckivanja, zaslijepljujuća svijetlost, prosvjetljenje, razotkrivena intima koja diskretno otvara prorez u stanje svijesti, dugačka šarena zmija,

CARNET DE VŒUX
GREETING CARD
ČESTITKA

version alternative
alternative version
alternativna verzija

bobine
reel
rola 35.02

PIERRE CLÉMENTI _ 1968 _ 16mm _ 27'
boja, nijemi _ colour, silent

vrpca koja si otvara put prema zovu simbola. Vatra nameće trenutak bez povratka. Krila su mi narasla kako bih letio, potražio vas, uzeo vas…" rekao je Clémenti o svom vlastitom filmu.
Ono što je apsolutno dirljivo i ključno u Clémentijevom radu, politička je i filozofska perspektiva čovjeka koji je odlučio živjeti za slobodu, daleko od buržujske pohlepe i konformizma, uvijek bliži siromašnom i marginalnom. To je film ljubavi i anarhije koja se prije svega odnosi na ljepotu beskompromisnog života.
Od svih tih godina provedenih u montiranju, de-montiranju i re-montiranju ogromne količine sakupljenog materijala, preživjelo je 22 sata filma, zaboravljenih gotovo 20 godina u podrumu *Centra Pompidou*. Od tih 22 sata nastala su tri filma, koja su bez sumnje završena, no ne i dovršena (nedostaje zvučni zapis). Tri čuda koja su u prirodnoj vezi s remek djelima poput *Visa de censure* ili *New old*. Danas je taj snimljeni materijal promišljavan i opetovano pregledavan, oživljen kroz neviđene prizore, zapanjujuće lijepe portrete, ludu i lirsku montažu kao i zastrašujuću prisutnost Margareth i Nadine, Clémentijeve prve i druge supruge.
A tu je i ta tišina. Zvučna podloga u filmovima *Visa de censure* i *Soleil* bila je sjajna i očaravajuća, no tišina najvjerojatnije nedovršenog rada (ne namjerno tako ostavljenog) dodatno naglašava osjećaj. Radi se svakako o drukčijem osjećaju - jer umjetnost ovdje ometa beskompromisno sirova kvaliteta - emociji koja stvara novi i duboko dirljivo mjesto za doživljaj prošlosti. Doživljaj života koji je nepovratno iza nas. Možda je baš to ono što ove dosad neviđene filmove čini tako duboko dirljivima: povlačanje paralele između priče o čovjeku - punom života, zaljubljenom, punom poleta, poetičnom, pristupačnom a opet nedodirljivom - i filmske povijesti koju bismo mogli opisati istim tim riječima. Možemo se prisjetiti izjave Francoisa Trauffauta kako mu je film draži od stvarnoga života i shvatit ćemo u kolikoj mjeri ona gubi svoju snagu u usporedbi s filmom i životom Pierra Clémentija, kako je razbijena o čvrste i velebne stijene filma-života, koju čini pomirba obaju pristupa. Nesagledani dokazi, nikada teoretizirani, nikada forsirani. Poezija, prijatelji, žena, djeca, grudi, gola stopala, ovdje i ondje, film-života, da, više no ikada.

Antoine Barraud

-

Pomirba sfere vizualnog s psihodeličnim impulsima ovih živopisnih vremena… Ponovno pronaći zov korijena, slike koje se kao dvojnici urezuju u nas i koje nam mašu. Tapkanje… u mračnoj sobi multinacionalnih ideja, ja drhtim i ja mumljam. Film untarnjeg i vanjskog, stražnjeg i unutarnjeg. Ispred čarobnog zrcala višestrukih odraza pronalazim nit svojeg sjećanja i lagano otvaram obiteljski album rođenja i smrti. Pred navalom šarenih impresija, crteža, reanimiranih strašću i ljubavlju čovjeka s kartonskim kovčegom, mahao sam svojim ogromnim škarama te rezao i razrezivao poput kipara koji, inspiriran, stoji pred svojim prvim djelom.

Pierre Clémenti

-

U meni postoji želja da se ne okaljam filmovima koji ne zaslužuju biti napravljeni. Otkrio sam da je slike moguće stvarati s jednostavnošću, bez pristupa određene škole. Filmski *underground* se na to odvažio. Tamo se umjetnost izjednačava sa sredstvima. Oduvijek sam radio sam i uništavao jedino samoga sebe. Kada bih radio u industriji, čak i nekoj poštenoj, trebao bih činiti stvari koje ne volim. I imao bih u sebi nešto mrtvo.

Pierre Clémenti

-

Pierre Clémenti is foremost known for his acting on stage and in the cinema, notably with former lettriste Marc O's theater group whose productions culminated in the psychedelic pop-music satire *Les Idoles*, and then in films by Pasolini, Buñuel, Fleischer, Rivette, Visconti, Rocha, Jansco, Makavejev, Montiero, Peter Emmanuel Goldman and of course, Garrel. He continued to act throughout his life from his film debut in 1960, with his last film released just over a month before his death in 1999. He also directed 14 films, among them *Visa de censure no X* , *New Old*, *La Revolution n'est qu'un debut, continuons le combat*, *In the Shadow of the Blue Rascal* and *Soleil*.
Pierre Clémenti, actor for Buñuel, Garrel, and Bertolucci, was a brilliant filmmaker, free, poetic, adventurous, madly in love with editing and color. Recently, three 16mm films were found where he left them 20 years ago, at the *Pompidou Centre* (whose original director had been granted him an editing room for life back in the day). Three films made of dazzling rushes accumulated over 15 years, edited for years, and, unfortunately in a pretty bad condition. Their restoration on film was the only way to elevate them to where they belong, while respecting the format chosen by the artist.
It's in 1967, with the money he earned acting in Michel Deville's Benjamin, that Pierre Clémenti bought his first 16mm *Beaulieu* camera. During the next 15 years he never stopped filming, during shoots, during trips, at home, amongst friends and family. Certainly influenced by the psychedelic movement, he began a filmmaking career abundant with color, rock music, poetic eroticism, and references to psychotropic experiences.
We can, of course, place his films in relation to an encounter between a filmed diary in the manner of Jonas Mekas and the poetics of the world in the 1960s and 70s in the manner of Kenneth Anger. However this would be to miss what makes his films unique: The Ode to Life-cinema. No film has ever before bounced as much from a moment on the shore during the shooting of *The Virgin's Bed* to flames layered over extras dancing to a self-portrait of the artist awakening, all in a matter of seconds. The film is not only a life testimony, it is the reason for living life, poetry being both its root and its result.
The home-movie aspect (and also its subversive dimension) is especially touching, particularly when Clémenti superposes a film of his son Balthazar with images of bears and tigers or when he films Nadine, his last wife, naked, a shell covering her sex. The images of the shooting of Garrel's *The Virgin's Bed*, Marc O's *Les Idoles*, Deville's *Benjamin*, are priceless documents that are as much integral parts of film history as the images of May '68 are inscribed in France's history. Beloved Italy (Positano, Rome), later so painful due to Clémenti's years in jail there, Morocco's film shoots and Pasolinian faces, Brittany with its reflections on water and the superimposed sun, are all like lines from a world poetry, from a film symphony. "Stutters, dazzling light, illumination, revealed intimacy that opens a little the radiant slit of consciousness, a long multicolor snake, a ribbon clearing itself a passage by the signs' call. The fire excises the point of no return. Wings have grown from me to fly, to look for you, to take you…" Clémenti said of his own cinema.
What is absolutely touching and fundamental in Clémenti's work is the political and philosophical point of view of a man who chose to live for freedom, far from the bourgeoisie's greed and from conformity, always closer to the destitute and margin-

alized. It is a cinema of love and anarchy that relates before everything else the beauty of a life without compromise.
From all these years spent in editing, un-editing, and re-editing the huge amount of material accumulated, 22 hours of film survived, forgotten for almost 20 years in the *Pompidou Center*'s basement. From these 22 hours, emerged three films, undoubtedly completed although unfinished (no soundtrack). Three wonders that are naturally in line with the masterpieces that are *Visa de censure*, or *New old*. These rushes, pored over and watched repeatedly, are enlivened today with unseen images, astonishingly beautiful portraits, crazy and lyrical editing and the haunting presences of Margareth and Nadine, respectively Clémenti's first and second wives.
And there is this silence. The soundtracks of *Visa de censure* and *Soleil* were dazzling and enchanting, of course, but the silence of a work most probably unfinished (not intended to be that way) adds to the emotion. A different kind of feeling, for sure, course, since the artistry is here impeded by its uncompromising raw quality, but an emotion that creates a new and deeply moving setting for the feeling of the past. Of a life that has gone by. This is perhaps the way in which these unseen films are most deeply touching, drawing a parallel between a story of a man - full of life, in love, in full flight, poetic, approachable and yet out of reach - and film history that we could characterize with the same adjectives. We can remember Francois Truffaut's statement that he preferred cinema to real life, and realize how much it looses its meaning with regard to Pierre Clémenti's cinema and life, how much it is dashed on the strong and majestic rocks of life-cinema. Of the reconciliation of both. Of unconsidered evidence, never theorized, never forced. Poetry, friends, woman, kids, hands, breasts, bare feet, here and there, the life-cinema, yes, more than ever.

Antoine Barraud

-

The reconciliation of the visual realm with the psychedelic impulses of these vivid times… To find again the chant of origins, images that inscribe themselves in us like a double and that wave to us. To grope for… In the dark room of multinational ideas, I quiver and I mumble. Cinema of the inside and the outside, of the behind and the inside. In front of the magical mirror of multiple visions, I find the thread of my memory and open a little the family album of births and deaths. In front of the flood of multicolor impressions, cartoons, reanimated by passion and love of the man with the cardboard suitcase, I was waving my huge scissors and carving and re-carving like a sculptor inspired standing in front of his first work.

Pierre Clémenti

-

There is inside me the will to not tarnish myself in films that do not deserve to be made. I discovered that it was possible to make images with simplicity, without taking the approach of a particular school. *Underground* cinema dared. With it, one would equalize its art with its means. I've always worked alone and I only ruined myself. If I were to work in the industry, even a very honest one, I would have to do things that I don't like. And I would have something dead inside me.

Pierre Clémenti

prevela / translated by Sanja Horvatičić

D.O.A.: A RIGHT OF PASSAGE
D.O.A.: PRAVO NA ZRELOST

LECH KOWALSKI _ 1981 _ 16mm beta SP _ 86'
boja, zvuk _ colour, sound

Iako najčešće *reklamiran* kao film o jedinoj američkoj turneji Sex Pistolsa, *D.O.A.* nije tipično panegirički glazbeni dokumentarac o bendu koji je (bio) veći od života, a shodno tome, spomenuta je turneja samo jedan od segmenata ovog putovanja u srce punka. Snimljen u gerilskim uvjetima, na neprofesionalnim šesnaesticama, *D.O.A.* već u naslovu (koji je akronim policijskog termina *Dead on Arrival* kojim se signalizira da su akteri incidenta bili mrtvi prije dolaska policije) nosi spomen destrukcije, kako intimne, tako i socijalne, koja mu je glavna tema. Kombinirajući *live* koncertne snimke Sex Pistolsa s manje ili više ekstatičnim izjavama publike, sa sumornim pejzažima britanskih predgrađa, s nastupima drugih ondašnjih punk bendova, s mislima konzvervativnijih pripadnika britanskih vlasti, sa slikama bezbrižne dječje igre, Kowalski je u ovom filmu stvorio šire kontekstualno polje koje nadilazi teritorij samo jedne države i samo jednog benda, istražujući, kako je sam rekao "zašto ti mladi ljudi odlaze u ekstreme kako bi bili dekadentni i povrijedili se i zašto se stari ljudi toliko boje ljudi koji se pokušavaju izraziti". Vjerojatno najpoznatija scena jest ona snimljena u spavaćoj sobi Sida i Nancy koja bi, i po priznanju samog autora, mogla činiti film za sebe...

Though most often billed as a film about the only American tour of the *Sex Pistols*, *D.O.A.* is not a typical panegyrical music documentary about a larger than life band: the tour is just one element of this journey into the heart of punk. Shot under guerilla conditions on sub-professional 16mm film stock, the title *D.O.A.*, (an acronym for the police term *Dead On Arrival* which signals that the subjects of the incident were already dead prior to the arrival of the police), conveys the memory of destruction, both intimate and social, as its central theme. Combining live concert footage with the ecstatic shouts of the crowd, the gloomy landscapes of British suburbia with the performances of other punk bands, the thoughts of conservative British politicians with the images of innocent children's games, Kowalski constructs a broader contextual field that exceeds the territory of one state or one band, exploring, as he himself articulates, "why these young people [are] going to extremes to be decadent and hurt themselves and why older people [are] so afraid of people trying to express themselves''. Undoubtedly, the most famous scene is the one filmed in the bedroom of Sid and Nancy, which by the author's own admission, could make the film in and of itself...

Jasna Žmak

prevela / translated by Marija Cetinić

CHICO & THE PEOPLE
CHICO & LJUDI

LECH KOWALSKI _ 1991 _ 16mm betaSP _ 20'
boja, zvuk _ colour, sound

Proces montiranja glazbe kod dokumentaraca uvijek je nekako problematičan. To je ista vrsta problema koji predstavlja i *voice-over*. Čiji je to glas – Božji, redateljev ili glas kakve poznate osobe? Rock glazba trebala bi proizlaziti iz same duše filma. Nakon snimanja grube verzije filma *Rock juha* (prvog dijela iz serije) i nakon dugotrajnog promišljanja, zamolio sam saksofonistu-skladatelja Chica Freemana da izvede glazbu u parku na *Tompkins Squareu*, mjestu koje je za mnoge postao hotel na otvorenom. Chico je pozvao bubnjara i gitaristu, pridružio nam se još jedan saksofonist, plus dvije stotine stanovnika iz parka, njihovi psi, uključila se i pucketajuća vatra i policijske sirene, i snimili smo glazu. Čitav smo događaj snimali kamerom i napravili 20-ominutni film, *Chico & ljudi*, koji smo potom prebacili na 16mm film. Tri mjeseca kasnije, Gradski sanitarni kamioni raselili su stanovnike, a park do daljnjega zatvorili, tvrdeći da ga namjeravaju preurediti. Ironija leži u tome da je i sam Grad na rubu bankrota.

Somehow working music into a documentary is always problematic. It is the same kind of problem that voice-over narration presents. Whose voice is it – the voice of God, the filmmaker, or the voice of a famous person? Music should come out of the soul of the film. After screening the rough cut of *Rock Soup* (part one of the series), and after much deliberation, I asked saxophonist-composer Chico Freeman to perform music in *Tompkins Square Park*, a place that had become an outdoor hotel for many people. Chico invited a drummer and a guitar player, another sax player joined in, plus two hundred park residents, their dogs, crackling fires and police sirens kicked in, and we recorded the score. We videotaped the entire session and produced a 20 minute piece, *Chico and the People*, which we then transferred to 16mm film. Three months later, City sanitation trucks displaced the residents and closed the park indefinitely, stating that they plan to refurbish the park. Ironically, the City itself is nearly bankrupt.

Lech Kowalski

prevela / translated by Sanja Horvatinčić

ROCK SOUP
ROCK JUHA

Lech Kowalski _ 1991 _ 16mm betaSP _ 81'
c/b, zvuk _ b/w, sound

Njujorški Lower East Side ranih osamdesetih. Ispod montažnog skrovišta na komadu blatnjave pustopoljine beskućnici su između spaljenih ostataka zgrada i žičane ograde sagradili kantinu. Žena s vojničkom kapom i bradati pedesetogodišnjak u cilindru na pruge i zvjezdice komešaju se oko ogromne bačve pune juhe, legendarne ''rock juhe'' napravljene od ukradene hrane i ostataka iz restorana ili od susjeda, skuhane na drvima sakupljenima na cesti. Mušterije, od kojih većinu čine mladi imigranti, ponekada ovisnici o drogi – okupljaju se ovdje kako bi pojeli svoj jedini obrok i zajedno podijelili tračak komfora. Međutim, sklonište je osuđeno na rušenje i na mjestu njega bit će sagrađeni stanovi za socijalno ugrožene starije osobe. Pregovori s vlastima burni su i uskoro izmiču kontroli. Ispred osramoćenih gradskih izaslanika, stare gospođe i mladi beskućnici situaciju pojašnjavaju promatračima. Stil Lecha Kowalskog podsjeća na Wisemanov, s primjesom empatije. On s neskrivenom simpatijom snima organiziranje marginaliziranih građana i građanki, suprotstavljajući njihove anarhističke zahtjeve ustanovljenim zakonima sustava. Besprijekorno složeni crno-bijeli prizori u filmu *Rock juha* u snažnom su kontrastu s redateljevom uobičajenom estetikom, zadržavajući pritom njegov specifičan stil sazdan od revoucionarnog romantizma i otriježnjenog pragmatizma.

New York 's Lower East Side in the early eighties. Under a makeshift shelter on a patch of muddy wasteland, homeless people have set up a canteen between the charred remains of buildings and a wire fence. A woman with a kepi and a bearded fifty-year old with a stripes and stars top hat bustle around a large vat full of cooking soup, the legendary "rock soup", made of stolen food and leftovers from restaurants or neighbors, cooked on wood collected on the streets. Customers - most of them young immigrants, sometimes drug-addicts -gather here to eat their survival meal and share a bit of comfort. However, the shelter is doomed to be torn down and replaced by apart ments for destitute elderly people. The negotiations with the authorities are stormy and soon get out of hand. In front of the embarrassed counselors, old ladies and young homeless people argue and hold forth to the onlookers. Lech Kowalski's style is reminiscent of Wiseman, with more empathy. He films the organization of marginal citizens with open sympathy and realism, confronting their anarchistic pledge with the laws of the establishment. *Rock Soup*'s impeccably constructed black and white images strongly contrast with the filmmaker's usual aesthetics, while retaining his particular style made up of revolutionary romanticism and disenchanted pragmatism.

www.extinkt.com

prevela / translated by Sanja Horvatinčić

THE END OF THE WORLD BEGINS WITH ONE LIE
KRAJ SVIJETA POČINJE JEDNOM LAŽI

LECH KOWALSKI _ 2010 _ DVCAM _ 62'
c/b + boja, zvuk _ b/w + colour, sound

"Možemo li vjerovati ovoj slici?", natpis je kojim je redatelj Lech Kowalski intervenirao na zaustavljenoj slici internetskih vijesti British Petroleuma, snimljenoj s kompjuterskog ekrana, na kojoj vidimo i njezin izvorni tekst: "Bušotina začepljena". Podvodnu snimku naftne bušilice u boji zamijenila je crno-bijela sekvenca iz *Priče iz Louisiane*, filma Roberta Flahertyja iz 1948., inscenacija stvarnosti u kojoj lokalni dječak-naturščik s puškom u rukama lovi krokodila u vodama naizgled autentično divljeg krajolika. Tijekom scene natpis "Možemo li vjerovati ovoj slici?" prelazi sa slike u boji na crno-bijelu sliku, a Kowalski riječ slika prekriva riječju scena, tako da u istoj slici i rečenici razabiremo razlike tog udvajanja: Možemo li vjerovati ovoj slici? Možemo li vjerovati ovoj sceni? Kowalski nađene snimke internetskih aktualnosti naziva SLIKA, a odabrane (igrano)filmske materijale koje je adaptirao za svoj film SCENA. Prisvajajući Flahertyjev film, Kowalski udvaja i njegovu dokumentarističku metodu "participacije" i postavljanja reprezentativne verzije radnji i događaja. "Ako si pažljiv i dobiješ ljude da izvedu ono što rade čitav život, napravit će to bolje od glumaca.", rekao je Flaherty. Kajunskog dvanaestogodišnjeg dječaka Josepha Carla Boudreauxa, Flaherty je "dobio" u isti kadar s krokodilom, u scenama u kojima je, rekao je Bazin, montaža zabranjena. "Prema Louisiani se jednako odnose i BP i filmaši. Iskorištavaju prostor za vlastite potrebe. Te potrebe postaju i naše potrebe.", rekao je Lech Kowalski.

"Can we believe this image?" is the title with which filmmaker Lech Kowalski makes an intervention into an image of British Petroleum's web news, filmed off the Internet, showing the original text -"capped well"- as well. The underwater image of an oil drill in colour, is replaced by a black and white sequence from Robert Flaherty's 1948 film *Louisiana Story*, the staged reality with a local boy-*naturscik* holding a gun in his hands and chasing a crocodile in the waters of a seemingly authentic wilderness. Throughout the scene, the title "Can we believe this image?" passes from the colour image to the black and white image, while Kowalski overlays the word *image* with the word *scene*. In a single image and phrase, we thus perceive the contrast contained in that dichotomy: Can we believe this image? Can we believe this scene. Kowalski calls the found footage of web actualities an IMAGE, and the selected (feature) film materials he adapted for his film a SCENE. By appropriating Flaherty's film, Kowalski also dichotomises its documentary method of "participation" and the determination of the representative version of actions and events. "If you are careful and get people to perform what they have been doing all their lives, they can do it better than actors," said Flaherty. Flaherty got the twelve-year-old Cajun boy Joseph Carl Boudreaux in the same shot with a crocodile, in a scene where, as Bazin used to say, editing is forbidden. "Louisiana, is treated the same way by BP oil and by the filmmakers. A place to exploit for their own needs. These needs also become our needs.", said Lech Kowalski.

Tanja Vrvilo

odlomak teksta *Kraj svijeta počinje u Louisiani,* str. 80 / a paragraph from the text *The End of the World Begins in Louisiana,* page 80

http://www.camerawar.tv

LECH KOWALSKI _ 2010 _ DVCAM-live internet editing _ 60'
boja, zvuk _ colour, sound

Jedna web stranica, jedan redatelj, dvije godine, sedamdeset i devet poglavlja, uskoro i – jedan film, a do tada – *live editing* snimljenog materijala. Posljednji projekt Lecha Kowalskog predstavlja transmedijalni eksperiment u pravom smislu riječi. Pokrivajući širok raspon tema – od jutarnje kave, religioznosti i animalnosti, preko ulične umjetnosti, Obame i američkog načina života do transrodnosti, bezgranične ljubavi i automobilske industrije, Kowalski je na internetu stvorio svoj osobni, konceptualizirani video kanal predstavljajući na njemu, tjedan za tjednom, seriju priča koje se sve dotiču na mjestu gdje se osobno dotiče s javnim, privatno s političkim. Rat koji Lechova kamera uz sebe nosi u naslovu predstavlja jedan novi pogled na borbu protiv establishmenta, rat filmskim sredstvima, nastavljajući se tako baviti onime što je samog autora preokupiralo u njegovoj trideset godina dugoj karijeri u kojoj je stvorio niz filmova ''koji opsesivno dokumentiraju horor ove bolesti zvane ljudsko stanje".

Jasna Žmak

-

21. stoljeće započelo je s uzdahom olakšanja nakon što se previđeni računalni kvar koji je prijetio katastrofom globalnih razmjera ipak nije dogodio. Mediji su napuhali tezu Francisa Fukuyame o kraju povijesti i našem skorom ulasku u stabilan, siguran svijet koji će konflikte prošlog stoljeća ostaviti iza sebe. Međutim, povijest nije tako lako namjeravala utonuti u san. Događaji vezani uz 9/11 i njihove posljedice doveli su do burnog osvetničkog povratka prošlosti.

Složena pitanja s kojima se sada suočavamo su 'izvan proporcija' onoga što može zahvatiti jedan tradicionalni film. Sama stvarnost mora se preurediti kako bi otkrila smisao našega svijeta. Filmska distribucija takvog projekta bila bi nemoguća, a televizijske su mreže kupile i plaćaju korporacije koje doprinose krizi - zato CAMERAWAR.TV. Svakog ponedjeljka na ovu stranicu stavit ćemo novo filmsko poglavlje. Redateljev blog s vašim komentarima pratit će svaki unos. Napravit ćemo i film za kina, koji će zajedno s ovom stranicom, ispričati novu vrstu priče, dosad nedostupnu publici.

Lech Kowalski
prevela / translated by Sanja Horvatinčić

One web site, one director, two years, seventy-nine chapters: what is soon to become a film, will here be presented in the form of *live editing* of filmed materials. Lech Kowalski's most recent project represents a transmedia experiment in the strict sense of the term. Covering a wide range of themes—from morning coffee, religiosity, animality, street art, Obama, and the American lifestyle, to transgenderism, unconditional love, and the auto industry—Kowalski has constructed his own personal, conceptual on-line video channel, where week after week he present a series of stories that all converge at that point where the personal meets the public, where the private meets the political. The war that Kowalski's camera carries in its title represents a new perspective on a struggle against the establishment, a war of filmic means, one that resumes Kowalski's thirty-year long preoccupation, embodied in his series of films "that obsessively document the horror of this sickness called the human condition."

Jasna Žmak
prevela / translated by Marija Cetinić
-

The 21st century started with a sigh of relief when a predicted computer glitch that had threatened to wreak havoc around the world failed to materialize. The media trumpeted Francis Fukuyama's thesis that history was at an end and we were about to enter into a steady safe environment that would leave the conflicts of the previous century behind. History however, was not about to sleep so easily. The events of 9/11 and its aftermath have brought the past roaring back with a vengeance.
The vastly complex issues we now face are "out of proportion" to what can be addressed in a single, traditional movie. Reality itself has to be re-arranged to make sense of our world. Theatrical distribution of such an undertaking would be impossible and the television networks are bought and paid for by the very corporations that are complicit in the crisis – thus, CAMERAWAR.TV.
New "film chapters" are posted on this site every Monday. A director's blog with viewer comments accompanies each entry. Later we will release a film in cinemas and this Internet site and the film, together, will tell a new kind of story currently unavailable to public.

Lech Kowalski

KRAJ SVIJETA POČINJE U LOUISIANI

Tanja Vrvilo

Film je najdalja udaljenost između dvije točke.
Robert J. Flaherty

Ništa od materijala s interneta nije moje. Film nije moj i zato je potreban isti kontinuitet u pričanju priče. To je film koji je proizvela "američka struktura moći" kako bi promicala tu strukturu moći.
Lech Kowalski

"Možemo li vjerovati ovoj slici?", natpis je kojim je redatelj Lech Kowalski intervenirao na zaustavljenoj slici internetskih vijesti British Petroleuma, snimljenoj s kompjuterskog ekrana, na kojoj vidimo i njezin izvorni tekst: "Bušotina začepljena". Podvodnu snimku naftne bušilice u boji zamijenila je crno-bijela sekvenca iz *Priče iz Louisiane*, filma Roberta Flahertyja iz 1948., inscenacija stvarnosti u kojoj lokalni dječak-naturščik s puškom u rukama lovi krokodila u vodama naizgled autentično divljeg krajolika. Tijekom scene natpis "Možemo li vjerovati ovoj slici?" prelazi sa slike u boji na crno-bijelu sliku, a Kowalski riječ slika prekriva riječju scena, tako da u istoj slici i rečenici razabiremo razlike tog udvajanja: Možemo li vjerovati ovoj slici? Možemo li vjerovati ovoj sceni? Tim postupkom preklapanja stvarne slike i fikcijske scene u istome okviru na kompjutorskom ekranu, Kowalski zaustavlja lažnu medijsku informaciju iz stvarnog vremena *real-timea* i varljivu prirodu filmske stvarnosti. Kowalski nađene snimke internetskih aktualnosti naziva SLIKA, a odabrane (igrano)filmske materijale koje je adaptirao za svoj film SCENA. Prisvajajući Flahertyjev film, Kowalski udvaja i njegovu dokumentarističku metodu "participacije" i postavljanja reprezentativne verzije radnji i događaja. "Ako si pažljiv i dobiješ ljude da izvedu ono što rade čitav život, napravit će to bolje od glumaca.", rekao je Flaherty. Kajunskog dvanaestogodišnjeg dječaka Josepha Carla Boudreauxa, Flaherty je "dobio" u isti kadar s krokodilom, u scenama u kojima je, rekao je Bazin, montaža zabranjena.[1]

"Prva naftna bušotina u Louisiani izbušena je 1938., osam godina prije nego što su ove crno-bijele slike snimljene", natpis je na tim istim slikama. Godine 1944. kompanija Standard Oil iz New Orleansa pozvala je Flahertyja da napravi umjetnički film o korisnosti naftne industrije. Sačuvani ugovor sadrži nacrt za ondašnji proizvod umjetničkog kulturnog kapitala: "(...)Trajni umjetnički zapis doprinosa koji je industrija nafte donijela civilizaciji. Film koji predstavlja priču o nafti s dostojanstvom i epskim dosegom koji ona zaslužuje te osigurava priču trajne vrijednosti na najvišem planu književnosti ekrana. Film će ujedno biti bogata ljudska priča koja će se svugdje gledati kao zabava. Zbog svoje će se zabavljačke kvalitete distribuirati u redovnim kinima u Americi i u inozemstvu."
Kowalski preko Flahertyjevih slika upisuje:
Crno-bijeli film financirala je kompanija Standard Oil.
Standard Oil osnovao je John D. Rockefeller 1870. Godine.
Postala je najveća naftna rafinerija na svijetu.
Godine 1970. Standard Oil kupio je British Petroleum.

Scenarij koji su Robert i Frances Flaherty radno naslovili "Božićno drvo", po dijelu opreme za bušenje, sadržavao je anticipaciju: eksploziju zbog koje je platforma morala zatvoriti bušotinu i otići s teritorija koji je zaposjela. Kowalski povezuje Flahertyjev kadar

datiranog novinskog testa, iz 10. 06. 1946., s datiranim internetskim vijestima o posljedicama ekološke katastrofe bliskog okružja, iz 23. 06. 2010., pedeset i četiri godine poslije.

Diskurs adaptacije diskurs je moći, a ne estetike. Hijerarhijski odnos između predloška (originala) i novog rada (kopije) dugo je zapinjao na “moralnim” obrascima vjernosti, izdaje, vrijednosti i vlasništva za njihovo uspoređivanje u različitim medijima. Kakve su politike i tehnike novih oblika “ne-čistog” filma i što se događa s njihovim hijerarhijama? Kowalski govori o dekonstrukciji Flahertyjevog filma. Ako slijedimo taj obrat, možemo reći da Kowalski dekonstruira ili dehijerarhizira diskurs adaptacije Flahertyjevog filma. On ga izbacuje iz politike i estetike filmskih slika i to pomoću neravnopravnih slika. Praksa *remakea*, različitih vrsta ponovnog korištenja, reciklaže, kolaža, citiranja, obrade, kompilacije, montaže i premontiravanja vlastitog i tuđeg materijala dio je filmske povijesti od samih početaka. Mogli bismo slijediti nekoliko takvih povijesti filma. Međufilmske adaptacije na najmanjoj udaljednosti između dviju točaka mogla bi predstaviti doslovna rekonstrukcija Segunda de Chomona (iz 1909.) filma *Putovanje na Mjesec* (iz 1902.) Georgesa Méliėsa. Ta vrsta ponavljanja, ne fikcije nego akcije, *re-enactment*, nezaobilazna je praksa suvremene umjetnosti i kazališta. Film nije umjetnost reprodukcije nego ponavljanja. Posljednje desetljeće ponavlja i dijalog između filma i suvremene umjetnosti skicirajući genealogiju filmske avangarde. Lev Manovich proglasio je film *Čovjek s filmskom kamerom* Dzige Vertova paradigmatskim softwerom novih medija. Napokon, suvremene filmske prakse (filmske, zato što razmišljamo o filmu kao kulturalnoj praksi, a ne samo zastarjelom materijalu) adaptiraju povijest filma, kao što je film adaptirao književne predloške. “Rođeni smo u muzeju, to je naša domovina”, Godardovim riječima. Metapovijest filma.

Kraj svijeta počinje jednom laži, novi film Lecha Kowalskog, otvara uvodna sekvenca filmskog klasika, posljednjeg dugometražnog filma “oca dokumentarizma” Roberta Flahertyja, u trenutku kada dječak vesla stojeći u pirogi močvarnim rukavcima mitskog krajolika, a zapravo snimljenog u botaničkom i zoološkom rezervatu-prašumi (Jungle Garden) na otoku Avary, u Lousianni. Crno-bijela filmska slika na kompjutorskom je ekranu sužena, stisnuta crnim širokim okvirom. Kroz taj otvor, dodatno prigušen video i kompjutorskom tehnologijom, vidimo fascinantne slike, snimateljski rad Richarda Leacocka (i Flahertyja). Pitanje etike je pitanje distance. Ponekad je vožnja zabranjena, parafrazirao je Bazina Serge Daney. Novi film prisvojio je i glazbenu podlogu Virgila Thomsona, toliko dominirajuću u filmskom predlošku da njegove slike-glazbe prizivaju orkestralnu pratnju nijemog spektakla. Za glazbu koju u *Priči iz Louisiane* izvodi Filadelfijski orkestar s četrdesetijednim glazbenikom, filmu je 1949. godine dodijeljena prva Pulitzerova nagrada. U trideset i petoj sekundi filma Flahertyjev imaginarij prekida prvi međunaslov, crna slika s crvenim slovima “Sjedinjene Države imaju u Meksičkom zaljevu 3 500 naftnih bušotina”, a nakon odtamnjenja, natpis ostaje na slici iz starog filma, zajedno s njegovom glazbom. “Njegovo ime je Aleksandar Napoleon Odisej Latour.”, pripovijeda nam Flahertyjev besprizorni glas, a nakon te početne rečenice Kowalski sažima metaforički uvod do posljednje rečenice: “Ni u snu ne bi bio sam bez ove male vrećice soli koju je nosio oko svojeg struka. I onog nečeg malenog što je nosio u svojoj košulji.” Flahertyjev izvanjski pripovjedač govori samo na početku filma, uspostavljajući distancu između autora-pripovjedača i protagoniste-dječaka-promatrača. Lech Kowalski ne koristi vlastiti izvanjski komentar. Njegov film počinje Flahertyjevim glasom, a zatim preuzima, premješta i reinterpretira različite glasove Flahertyjevog i internetskog materijala, koje povezuju pogled i geste Flahertyjevog filma, uglavnom utjelovljene u liku dječaka. “Gledajući Flahertyjev film, imao sam snažan osjećaj distance od ljudi i mjesta u kojem je snimao. Konstruirao je priču, ali ne i emotivnu stvarnost, emocionalno je njegov film vrlo distanciran i uznemirujući. Nije zauzeo osobno stajalište.”, kaže Kowalski.

Radom sa slikama i radom slika nadopunjuju se dvije posredovane baze podataka, jednu čine filmske slike, linearne, koje su zadržale podrijetlo vrpce svojeg izvornika, a druge slike čini kretanje od jednog do drugog video-prozora novomedijskih aktualnosti, materijala s različitih internetskih stranica, snimljenih s kompjutorskog ekrana. Slike se preklapaju, naziru, zaklanjaju, pretapaju, preuzimaju i dijele glazbu, govor, prizorni šum. Njihove radnje, pogledi, grafički motivi, predmeti i simboli kreću se i otkrivaju u oba smjera: slika koja povezuje eksploziju u filmu s aktualnom snimkom eksplozije, slika koja povezuju pogled dječaka s puškom s nevidljivim redateljem ispred kompjutorskog ekrana. Pitamo se čije slike gledamo.
Međunaslov: Što ove dvije slike dijele? Što im je zajedničko?
Natpis na transparentu: *BIG OIL LIES PEOPLE DIE.*
Slika spašavanje ptica, slika u boji postaje crno-bijela.
Dvostruka ekspozicija: Toranj bušotine nekadašnjeg Standard Oila preko ptica prekrivenih naftom British Petroleuma. Glas dječaka: “Mama, dođi! Tata, gledaj!” Slika dječakove geste povezana je sa slikom s *YouTube-a*. S lijeve strane je video naslovljen *Raw Video: Oil Washes Ashore on La*. Island, s desne strane anketa: BP izlijevanje, okrivi Obamu? Glasaj ovdje, sada. Na internetskim vijestima snimke uništene prirode.
Na video slici pojavljuje se natpis: “Tata, dođi brzo vidjeti! Tata, gledaj!”

U ovome filmu slike nisu postavljene jedne pored drugih. Bestjeleni glas internetskih vijesti govori: “Nakon ovoga - ovo”. Kowalski ne uspoređuje, nego povezuje i zamjenjuje, alternira, nadopunjuje oba niza, u njegovom analitičkom instrumentariju one nisu dvostruka, dvokanalna projekcija, nego u istome okviru dvostruka ekspozicija. To nije slika-protuslika, nego je to jedna po jedna ravnopravna slika-sučelje na kompjutorskom ekranu, nasuprot koje je, slutimo, Kowalski i njegova kamera. Crno-bijela Flahertyjeva slika ostavlja dojam autentičnog umjetničkog objekta, readymadea. Internetski materijali su radni, prljavi, s viškom informacija na sučelju te učestalim zumiranjem, izoštravanjem i kolebanjem pri otvaranju novih prozora (sudeći po radnji pomicanja kursora po ekranu i biranja videomaterijala). Njihov rad “uživo” u trenutku snimanja kompjutorske slike-sučelja varira afinitete starog medija “neprirеđenom, nepredviđenom, slučajnom” i čini ih kompjutorskom supstitucijom za nekadašnje simptome metode skrivene kamere i intervjua, za film istine i izravni film, ali ispred kompjutora, kao potvrda moći medija. Kowalski na nekoliko mjesta intervenira kompjutorskom grafikom, zaklanjajući dijelove slike, neke informacije skrivajući, a druge doslovno uokvirujući.
“Zanima me također kako nam internet daje informacije koristeći slike koje svatko može proizvesti te suprotnost između ‘korporativnih’ slika i neprofesijskih slika, kao i konstrukcija priče. Isto tako i vrlo nizak osjećaj za estetsku vrijednost na internetu. Ideja da se ispriča priča koristeći slike koje su snimljene s interneta, a ne preuzete s interneta, pridaje glas filmašu (meni).”

Snažni retorički odmak proizvodi Flahertyjeva glazba pod jednim i pod drugim slikama. Njezina prisutnost estetska je i etička provokacija. Njezina izvorna funkcija emotivnog komentara postala je kritička. Suprotnost je emotivno i retoričko korištenje te prisvajanje protu-glazbe, *covera* pjesme *Someday over the rainbow*, u situaciji kada se u crvenom okviru u dvostrukoj ekspoziciji izmjenjuju slike dvaju vremena na istom prostoru, kao najdalja udaljenost u jednoj točci. Postupak su situacionisti imenovali *detournamentom*, a René Viénet ga primijenio na filmu *La Dialectique Peut-Elle Casser Des Briques?*, prisvojivši i nahsinkronizirajući svojim tekstom slike kung-fu filma za svoju filmsku samo-kritiku. Guy Debord je o svojem filmskom detournamentu pisao kao o “korištenju ukradenih filmova”: “Spektakl je prognao stvarni život iza ekrana. Pokušao sam ‘razvlastiti razvlašćivače.’ *Johnny Guitar* priziva stvarne uspomene ljubavi, *Shanghai Gesture* druge avanturističke ambijente, *For Whom the Bell Tolls* svladanu revoluciju. Sekvenca iz *Rio Grande* trebala je prizvati povijesnu akciju i razmišljanje općenito. *Mr. Arkadin* je isprva doveden kako bi prizvao Poljsku, ali zatim

nagovještaje autentičnog života, života kakav treba biti. Ruski filmovi također u nekom smislu prizivaju revoluciju. Američki filmovi o građanskom ratu i Custeru trebali su prizvati sve klasne borbe devetnaestog stoljeća; a čak i njihovu moguću budućnost. Situacija se mijenja u *In girum* zbog nekoliko važnih razlika: 'Sam sam snimio dio slika; napisao sam tekst baš za taj film; i tema filma nije spektakl, nego stvarni život'."

Detournament bi mogao biti samo jedna tehnika ponovne upotrebe *re-usea* tuđega materijala. Moduse *found footagea* otkrivaju i mijenjaju pojedinični radovi, ali gotovo uvijek ponavljaju, variraju i kombiniraju nekoliko osnovnih ideja povezivanja slika, na primjer: materijalističke (svi *found footage* filmovi bave se vlastitom materijalnošću); strukturalne (svi pokazuju vlastiti montažni uzorak); lirične (ili elegijske, prema terminu Nicole Brenez, na primjer, za lirski kolažni rad Josepha Cornella *Rose Hobart*, blizak francuskom nadrealizmu, rani primjer de/konstrukcije samo jednog filma, u ovom slučaju holivudskog); kritičke i analitičke (koji su uvijek i metafilmski autoreferencijalni, a taj rad sa slikama razvijao se od filma-istine Dzige Vertova do vizualnih arhiva Jean-Luc Godarda i Haruna Farockija).

Svi ti modusi prisutni su u filmu Lecha Kowalskog. Slike stvarne katastrofe kojima dekonstruira Flahertyjevu mrtvu prirodu su manjinske, rubne, siromašne. Kowalski je na njihovoj strani. Njegovi su filmovi su nomadski, bave se rubnim postojanjima, od preživljavanja do samouništenja. Rođen u Londonu, dijete je poljskih emigranata, koji su preživjeli Gulag. "Borba moje majke da preživi utjecala je na mene i odvojila me od svega drugog. Bivanje protiv i protest postali su moja kultura u Sjedinjenim Državama. Krivotvorio sam autsajderski identitet i svi su moji filmovi susreti s ljudima koji žive na rubu društva." Socijalni i politički aktivizam njegovog filma-istine povezan je s društvenim i umjetničkim *undergroundom*, protukulturnim, marginalnim pojedincima i zajednicama, od *punk* glazbe (filmovi o Sex Pistolsima, Dee Dee Ramoneu, Johnnyju Thundersu), zajednici beskućnika i glazbenika u nekadašnjem njujorškom Tompkins Square Parku, ovisnicima, političkom fanatizmu, pornografskom filmu, poljskim gubitnicima, slikama nasilja, pobune i otuđenja. O svojem *online* filmu Kowalski kaže: "Složena pitanja s kojima se sada suočavamo su 'izvan proporcija' onoga što može zahvatiti jedan tradicionalni film. Sama stvarnost mora se preurediti kako bi otkrila smisao našega svijeta. Filmska distribucija takvog projekta bila bi nemoguća, a televizijske su mreže kupile i plaćaju korporacije koje doprinose krizi - zato CAMERAWAR.TV. Svakog ponedjeljka na ovu stranicu stavit ćemo novo filmsko poglavlje. Redateljev blog s vašim komentarima pratit će svaki unos. Napravit ćemo i film za kina, koji će zajedno s ovom stranicom, ispričati novu vrstu priče, dosad nedostupnu publici."

Aktivističkim i konceptualnim radom, Kowalski stvara suvremeni hibrid dviju vrsta najustrajnijih filmskih avangardističkih postupaka, najčešće imenovanih montažnim, kompilacijskim i kolažnim filmom. Povijesnu liniju filma-istine, montažnog ili kompilacijskog filma koji je povezivao različite vrste materijala možemo slijediti od Vertovljeve kino-istine, koju su kasnije preuzeli filmaši struja *Direct Cinema* i *Cinéma Véritéa*, među kojima je bio i snimatelj *Priče iz Louisiane* Richard Leacock. A drugu vrstu siromašnog filma, kolažnog *found-footagea*, koji nas vodi do suvremene umjetnosti, možemo slijediti od tekstova i filma Fernanda Légera i filmskih "kutija" Josepha Cornella. U tom procesu Kowalski odbacuje i vlastito autorstvo, Flahertyjev film nije njegov film, a internetske slike nisu njegove slike. Samo je povezao dvije najudaljenije točke. "Neophodno je ukloniti sve ostatke shvaćanja osobnog vlasništva u ovom području. Pojava novih potreba činiranije 'nadahnute' radove zastarjelima. Postali su prepreke, opasne navike. Nije riječ o tome sviđaju li nam se ili ne. Moramo ih nadići. Bilo koji elementi, bez obzira odakle su uzeti, mogu se koristiti za nove kombinacije. Sve se može upotrijebiti.", Debord.

Pitanje je uvijek kakva je politika neke adaptacije. Za Kowalskog ona je rubna, autsajderska, siromašna. Mogla bi biti kompilacija, montažni film, kolaž, reciklirani film, film-esej, film termita, citatni film, *found-footage*, *remake*, *re-use*, dekonstrukcija, *reenactment*, *detournament*, konceptualni film, relacijski film, postprodukcija. Zahvaljujući Flahertyju i adaptacija dokudrame. Aktualizacija: VeroNews.com. Adaptacija Vigoove dokumentarne točke gledišta i Vertovljeve kino-istine. "I zato, OD DANAS u filmu nisu potrebne ni psihološke ni detektivske drame, OD DANAS nisu potrebne kazališne predstave snimljene na filmsku vrpcu, OD DANAS se ne adaptira za film ni Dostojevski ni Nat Pinkerton.", rekao je Vertov. "Trebamo li novi film?" pita Kowalski. Autorska, filmska, medijska, biopolitička i ljudska adaptacija. Za kraj filma čije je ime Louisiana.

*Tekst je objavljen u časopisu Trećeg programa hrvatskog radija, u sklopu temata o filmskim adaptacijama (književnih djela i šire), na poziv urednika Damira Radića.

[1] Ako je slika Nanooka kako vreba tuljana na ivici rupe u ledu jedna od najljepših filmskih slika, onda je hvatanje krokodila na udicu u *Priči o Louisiani*, očito montaža, loše. Ali, u istome filmu, kadar-sekvenca krokodila koji lovi čaplju, snimljena jednom panoramom, naprosto je izvrsna., André Bazin, *Što je film? Zabranjena montaža*.

THE END OF THE WORLD BEGINS IN LOUISIANA

A film is the longest distance between two points.
Robert J. Flaherty

None of the Internet material is mine. The film is not mine and there need to be that sort of continuity in story telling. It is a film made by the "American power structure" to promote that power structure.
Lech Kowalski

"Can we believe this image?" is the title with which filmmaker Lech Kowalski makes an intervention into an image of British Petroleum's web news, filmed off the Internet, showing the original text -"capped well"- as well. The underwater image of an oil drill in colour, is replaced by a black and white sequence from Robert Flaherty's 1948 film *Louisiana Story*, a staged reality with a local boy—*naturscik*—holding a gun in his hands and chasing a crocodile in the waters of a seemingly authentic wilderness. Throughout the scene, the title "Can we believe this image?" passes from the colour image to the black and white image, while Kowalski overlays the word image with the word scene. In a single image and phrase, we thus perceive the contrast contained in that dichotomy: Can we believe this image? Can we believe this scene? Kowalski overlaps a real image with a fictional scene in one frame on the computer screen, interrupting the fake real-time media information and the deceptive nature of film reality. Kowalski calls the found footage of web news an IMAGE, and the selected (feature) film materials he adapted for his film a SCENE. By appropriating Flaherty's film, Kowalski also dichotomises its documentary method of "participation" and the determination of the representative version of actions and events. "If you are careful and get people to perform what they have been doing all their lives, they can do it

better than actors," said Flaherty. Flaherty got the twelve-year-old Cajun boy Joseph Carl Boudreaux in the same shot with a crocodile, in a scene where, as Bazin used to say, editing is forbidden.[1]

"The first oil well in Louisiana was drilled in 1938, eight years before these black and white images were filmed," says the title in the very same pictures. In 1944, the Standard Oil Company from New Orleans commissioned Flaherty to make an art film on the benefits of the oil industry. The preserved contract contains a draft of what was then considered a product of artistic cultural capital: "(...) Permanent artistic record of contribution of which the oil industry had made to civilisation. The film that represents the story of oil with the dignity and the epic sweep it deserves, and assures the story of a lasting place in the literature of the screen. The film will also be such an absorbing human story that it would stand on its own feet as entertainment anwhere. Because of its entertaiment value, it would be distributed theatrically throught the regular motion picture houses, both in America and abroad."

Over Flaherty's images, Kowalski wrote the following:
This black and white film was financed by the Standard Oil Company
Standard Oil was founded by John D. Rockefeller in 1870
It became the biggest oil refinery in the world
In 1970 Standard Oil was purchased by BP

The screenplay, that was given the working title "Christmas Tree" by Robert and Frances Flaherty, referring to the piece of drilling equipment, contains anticipation of the explosion that caused the platform to close the well and abandon the territory it had occupied. Kowalski connects Flaherty's shot of a newspaper text dating from 10 June 1946 with web news about an environmental disaster in proximity of the site dating from 23 June 2010, fifty-four years later.

The discourse of adaptation is a discourse of power, not aesthetics. The hierarchy between the model (original) and the new work (copy) has long been stumbling over the "moral" patterns of fidelity, betrayal, value and ownership for their comparison in different media. What are the policies and techniques of the new forms of "un-pure" film and what happens with their hierarchies? Kowalski speaks of the deconstruction of Flaherty's film. Following that change, one can say that Kowalski deconstructs or de-hierarchises the discourse of adaptation of Flaherty's film. He extracts it from the politics and aesthetics of film images using unequal images, no less. The practice of the *remake*, of different kinds of re-using, recycling, collaging, quoting, processing, compiling, editing and re-editing one's own and other people's materials is a part of film history from its onset. Several such film histories could be followed. Intertextual adaptations on the smallest distance between two points could be represented by Segundo de Chomon's reconstruction in 1909 of the film *A Trip to the Moon* (1902) by Georges Méliès. Such repetition, not of fiction but action, a re-enactment, is an inevitable practice in contemporary art and theatre. Film is not the art of reproduction, but repetition. The last decade reiterates the dialogue between film and contemporary art, drafting the genealogy of avant-garde film. Lev Manovich proclaimed Dziga Vertov's *The Man with a Camera* the paradigmatic software of the new media. Finally, contemporary film practices (film, as we think about the cinema as cultural practice, not as dated material) adapt the history of film, just as film had adapted literature. In Godard's words, "We were born in the museum, it's our homeland." The meta-history of film.

The End of the World Begins with One Lie, Lech Kowalski's new film, opens with an introductory sequence of a film classic, the last feature film by the "father of documentary" Robert Flaherty, showing a boy on his feet, rowing a pirogue through an outspread wetland of a mythical landscape, filmed in fact in the botanical and zoological reserve/Jungle Garden on Avery Island in Louisiana.

The black and white image was narrowed on the computer screen, shrunk by a wide black frame. This aperture, additionally smothered by means of video and computer technology, opens a view on fascinating images filmed by Richard Leacock (and Flaherty). The question of ethics is the question of distance. Sometimes the tracking shot is forbidden, said Serge Daney, paraphrasing Bazin. The new film also adopted Virgil Thomson's soundtrack, dominating in the original film to the extent that his music-images evoke an orchestral accompaniment of a silent spectacle. In 1949, *Louisiana Story* got the first Pulitzer Prize for music, performed in the film by the 41-member Philadelphia Orchestra. In the 35th second, Flaherty's imaginarium is interrupted by the first intertitle, a black image with red letters that read "The United States has 3,500 oil wells in the Gulf of Mexico," and after the fade-out the title remains on the image of the old film, together with its music. "His name is Alexander Napoleon Ulysseus Latour," narrates Flaherty's bodyless voice and after this initial phrase, Kowalski compresses the metaphorical introduction to the last sentence: "He'd never dream of being without this little bag of salt at his waist. And the little something he carries inside his shirt." Flaherty, as external narrator, speaks only at the beginning of the film, establishing a distance between author-narrator and protagonist-boy-observer. Lech Kowalski does not use his own external commentary. His film begins with Flaherty's voice only to take over, transfer and reinterpret different voices from Flaherty's and the web material, connected by the view and gestures of Flaherty's film, mostly embodied in the boy's character. Kowalski: "While I watched the Flaherty film I got a very strong sense of distance from the people and the place he was filming in. He constructed a story, but not an emotional reality, emotionally his film is very distant and troubling. He did not take a personal stand."

Working with images and image work serve to complete two mediated databases, one comprised of the film image, linear, keeping the source of its original film tape, while the other images consist of movement from one video-window of the new media actualities and different website materials to the other. Images overlap, emerge, overshadow, blend, take over and share music, speech and scenic sound. Their actions, views, graphic motifs, objects and symbols move and uncover in both directions: an image connecting the explosion from the film with the current image of the explosion; an image connecting the look of the boy with a gun with the invisible filmmaker in front of the computer screen. Whose images we are watching? Intertitle: What do these two images share? What do they have in common?

The banner says: BIG OIL LIES PEOPLE DIE.

An image of rescuing birds, the colour image turns to black and white.

Double exposure: The tower of what used to be Standard Oil's well over the birds covered in British Petroleum's oil. The boy's voice: "*Come, mama! Papa, look!*" The image of the boy's gesture is connected with the Youtube image. On the left, there is a video entitled *Raw Video: Oil Washes Ashore on La. Island*; on the right, there is an opinion poll: *BP Spill Blame Obama? Vote Here Now!* Web news display images of devastated nature. The video image emerges with a title: "*Poppa, come see quick! Poppa, look!*"

In this film, images are not placed next to one another. A bodyless voice of the web news says: "*After this - this.*" Kowalski does not compare; he connects and replaces, alternates and completes both series. In his analytical instrumentarium, they do not represent a double, two channel projection, but a double exposure in a single frame. They are not images-counterimages, but one by one equal images-interfaces on the computer screen, with Kowalski and his camera presumably in front of it. Flaherty's black and white image invokes an impression of an authentic artistic object, a readymade. Internet materials are working materials, they are dirty, they contain an excess of information on the interface and are characterised by frequent zooming, focusing and reluctance in opening new windows (judging by the activity of moving

the cursor along the screen and selecting video-materials). Their "live" work at the moment of filming the computer image-interface varies the affinities of the old media to the "unstaged, indeterminate, fortuitous" and turns them into a computer substitute for former symptoms of the candid camera and interview methods, for Cinéma vérité and Direct film, but in front of the computer, as a confirmation of the power of the media. In several places Kowalski intercedes by means of computer graphics, shading parts of the image, hiding some pieces of information and literally framing others. "I am also quite interested in how the Internet is giving us information using images that anyone can produce and the contrast between "corporate" images and non professional images and story constructions. And also the very low sense of aesthetic value on the Internet. The idea of telling a story using images filmed off the Internet rather then loading them off the Internet adds to the voice of the filmmaker, (mine)."

Flaherty's music underlies both kinds of images accounting for a strong rhetorical detachment. Its presence is an aesthetical and ethical provocation. Its original function of the emotional commentary becomes critical. Its opposite is the emotional and rhetorical utilisation and appropriation of countermusic, the *cover* of the song *Someday Over the Rainbow*, in a situation when the red frame represents an exchange of images from two times in the same space in double exposure, as the farthest possible distance in one point. Situationists named such a procedure *detournament*, while René Viénet applied it in his film *La Dialectique Peut-Elle Casser Des Briques?*, appropriating and synchronising his text over kung-fu film images for his film self-criticism. Guy Debord wrote of his cinematic *detournement* as of the "use of stolen films": "The spectacle has deported real life behind the screen. I have tried to 'expropriate the expropriators.' *Johnny Guitar* evokes real memories of love, *Shanghai Gesture* other adventurous ambiences, *For Whom the Bell Tolls* the vanquished revolution. *The Rio Grande* sequence is intended to evoke historical action and reflection in general. *Mr. Arkadin* is at first brought in to evoke Poland, but then hints at authentic life, life as it should be. The Russian films also in a sense evoke revolution. The American films on the Civil War and Custer are intended to evoke all the class struggles of the nineteenth century; and even their potential future. The situation shifts in *In girum due* to several important differences: I directly shot a portion of the images; I wrote the text specifically for this particular film; and the theme of the film is not the spectacle, but real life."

Detournement could be just one of the techniques of re-use of other people's materials. The found footage approaches are revealed and altered by individual works, but they almost always repeat, vary and combine several basic ideas of connecting images, such as: materialist (all found footage films deal with their own materiality); structural (they all display their editing pattern); lyrical (or elegiac, as suggested by Nicole Brenez, for instance, for Joseph Cornell's lyrical collage *Rose Hobart*, akin to French surrealism, an early example of the deconstruction of a single, in this case, a Hollywood film); critical and analytical (which are always meta-cinematically self-referential. This imagery developed from Dziga Vertov's Kino-Pravda to Jean-Luc Godard's and Harun Farocki's visual archives).

All these approaches are present in Lech Kowalski's film. The images of real disaster used to deconstruct Flaherty's still life are factual, impoverished, minor. Kowalski is on their side. All of his films are nomadic, covering marginal existences, from surviving to self-destruction. Born in London, he was a child of Polish immigrants, who survived the Gulag. "My mother's struggle to survive influenced me and set me apart from everyone else. It made me different than the others. Against-ism and protest became my culture in the USA. I forged an outsider's identity and all my films are encounters with fellow 'others' living on the edge of society." Social and political activism expressed in his film-truth

is connected with a social and artistic underground, countercultural and marginal individuals and communities, from punk music (films about Sex Pistols, Dee Dee Ramone, Johnny Thunders) to the community of the homeless and musicians in former Tompkins Square Park in New York City, drug addicts, political fanaticism, adult films, Polish losers, images of violence, rebellion and estrangement. Kowalski said the following about his online work: "The vastly complex issues we now face are 'out of proportion' to what can be addressed in a single, traditional movie. Reality itself has to be re-arranged to make sense of our world. Theatrical distribution of such an undertaking would be impossible and the television networks are bought and paid for by the very corporations that are complicit in the crisis – thus, CAMERAWAR.TV. New 'film chapters' are posted on this site every Monday. A director's blog with viewer comments accompanies each entry. Later we will release a film in the cinemas and this Internet site and the film, together, will tell a new kind of story currently unavailable to public."

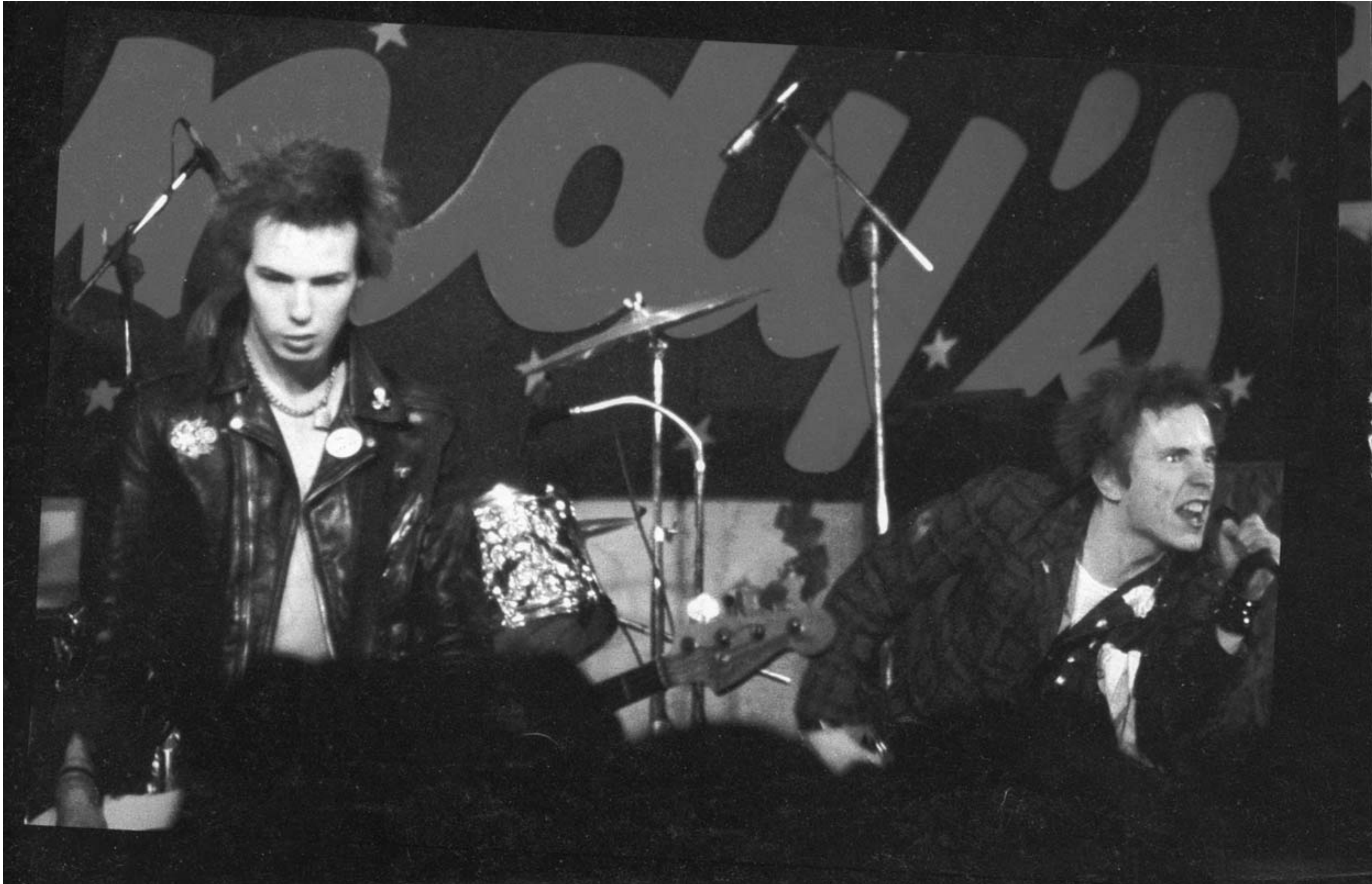
Kowalski's activistic and conceptual work creates a modern-day hybrid between two kinds of the most persistent cinematic avant-garde procedures, mostly called montage and collage film. The history of film-truth, montage or compilation film connecting different kinds of materials can be tracked down to Vertov's Kino-Pravda, later adopted by the filmmakers of *Cinéma Vérité* and *Direct Cinema*, including Richard Leacock, the cinematographer on *Louisiana Story*. The other type of poor film, found footage collage, leading to contemporary art, can be traced to Fernand Léger's texts and films and Joseph Cornell's "film-boxes." In that process, Kowalski renounces even his own authorship; the Internet images are not his images. He only connects two most distant points. "It is in fact necessary to eliminate all remnants of the notion of personal property in this area. The appearance of new necessities outmodes previous 'inspired' works. They become obstacles, dangerous habits. The point is not whether we like them or not. We have to go beyond them. Any elements, no matter where they are taken from, can be used to make new combinations." Debord.

The question is always what is the politics of an adaptation. For Kowalski, it is poor, outsider, minor. It could be a compilation, montage film, collage, recycled film, film-essay, termite film, quotation film, found footage, remake, re-sue, deconstruction, re-enactment, *detournement*, conceptual film, relation film, postproduction. Courtesy of Flaherty, the adaptation of docu-drama also. Actualisation: VeroNews.com. The adaptation of Vigo's documentary point of view and Vertov's film-truth. "And therefore, FROM TODAY the film needs no psychological or detective drama, FROM TODAY we need no theatre performances on film, FROM TODAY Dostoyevsky or Nat Pinkerton shall not be adapted for the film screen," said Vertov. "Do we need a new cinema? " asks Kowalski. Authorial, cinematic, media, bio-political and human adaptation. For the end of the film whose name is Louisiana.

*An essay first published in the journal of the Third program of Croatian radio, on the topic of modes of film adaptation, edited by Damir Radić

[1] While the image of Nanook hunting seal on the rim of an ice hole is one of the loveliest in all cinema, the scene of the struggle with the alligator on a fishing line in Louisiana Story, obviously montage, is weak. On the other hand, the scene in the same film of an alligator catching a heron, photographed in a single panning shot, is admirable." André Bazin (What is cinema? The virtues and limitations of montage.

prevela / translated by Ivana Ostojčić



D.O.A.: A Right of Passage



Histoire du Cinéma

Kustos / Curator:
Olaf Möller
-

OLAFOV SVIJET. ŠETNJA ČUDESNIM BESPUĆIMA NEKONVENCIONALNE I NEKONFORMISTIČKE FILMSKE ESTETIKE

OLAF'S WORLD. A WALK THROUGH THE WONDROUS WIDES OF UNCONVENTIONAL AND NON-CONFOMIST FILM AESTHETICS

OLAFOV SVIJET. ŠETNJA ČUDESNIM BESPUĆIMA NEKONVENCIONALNE I NEKONFORMISTIČKE FILMSKE ESTETIKE

Olaf Möller

Kada me je Tanja pozvala u avanturu i zamolila me da sastavim program za festival, moje je prvo pitanje bilo: "O čemu?" Odgovor: "Što god želiš; dva termina, možda? Bitno je kustostvo." Na to sam uzvratio: "Još jednom, o čemu? Kustostvo je odnos prema materijalu s kojim radiš, a ne subjekt. Ozbiljno kustostvo možeš demonstrirati tako što ćeš posao dobro obaviti. Osim toga, nikad se nisam ugodno osjećao odabiranjem programa bez čvrstog uporišta." Sada nisam dobio odgovor – Tanja je vjerojatno pomislila: "Što manje kažem, bolje." Pa, svakako se to polazalo točnim, barem ovaj put. Jer: u tom sam se trenutku iznenada prisjetio nečega što sam učinio prije dvije godine.

Veliki Robert Bramkamp (za sada jedina fuzionirana inkarnacija Klugea i Huillet/Straub) pozvao me da njegove studente uvedem u tajne "nekonvencionalnog" filma. Robert na umjetničkoj akademiji u Hamburgu predaje "Eksperimentalno filmsko stvaralaštvo". Želio je dobiti program koji bi njegovim studentima predstavio potencijale filma. Pazite: govorimo o umjetnicima-u-stvaranju koji se posebno zanimaju za film, a ne o studentima filma. S obzirom da me je to zamolio Robert, znao sam da ne bi bilo dobro prikazati im tvrdo-eksperimentalne filmove s materijalističkog ruba – to nije smjer kojim želi uputiti svoje štićenike. Hibridi bi bili dobri, zapanjujuće mješavine formi...

Od samog sam početka inzistirao na jednoj stvari: da djela prikazuju u njihovom originalnom formatu – ništa od onog *prikažite-ih-s-DVD-a* sranja na kakvo se može naići u previše muzeja i galerija. Činilo mi se važnim da studenti steknu spoznaju o materijalima s kojima rade – film nije isto što i video, a oboje se razlikuju od digitalnog zapisa. Osnove – ali svejedno. Lijepo je znati da su moji zahtjevi doveli do praktičnih promjena na Sveučilištu: staru projekcijsku kabinu iznova su opremili 16-mm i 35-mm projektorima, a nabavili su i novo platno. Nadajmo se da će ih redovito koristiti.

Dok smo razgovarali o kopijama i financije su počele dobivati na važnosti: u obzir su dolazile samo kopije iz Njemačke i Austrije. Sa svim tim parametrima na umu, program je nastao u svega nekoliko minuta. Znao sam da želim imati jedan blok koji je više okrenut dokumentarcima, a drugi više fikciji; općenito kretanje bilo bi od jednostavnog prema složenome i od dokumentarnog prema fikcionalnom; s obzirom da je bila riječ o studentima umjetnosti, povezivanje s instalacijama i izvedbenim umjetnostima vjerojatno bi imalo smisla.

Na kraju se Robert dosjetio naziva projekcije (iako ja nisam ni mislio da je naslov potreban): *Olafov svijet. Šetnja čudesnim bespućima nekonvencionalne i nekonformističke filmske estetike.* Nema sumnje, naslov je zvučao uzbudljivo i svakako je privlačio pozornost. I doista, publika je došla (obećena besplatna pića možda su malo pomogla...). Da budem iskren: očekivao sam možda 5-6 pitomih dobrovoljaca koji bi kroz poslijepodne nestajali jedan po jedan – a ne pedesetak mladića i djevojaka koji su u cijelu priču ulazili dublje što je ona dulje trajala. I svi su ostali.

Za Zagreb sam programu odlučio pridodati još jedno djelo u čast onog slavnog utorka poslijepodne 2008. godine (8. srpnja da budem precizan): *Historie du Cinéma* Klausa Wybornyja i nekako ipak Haruna Farockija. Jer: nisu došli samo studenti, već i još nekoliko znatiželjnika, i maestro Wyborny; a to se pokazalo iznimno dobrim.

Program smo obradili film po film, odnosno, nakon svakog smo

razgovarali o tome što smo vidjeli; studentima sam ostavio dovoljno vremena da iznesu svoje dojmove te sam na njihova pitanja odgovorio najbolje što sam znao – ili sam barem pokušao. Nakon filma *Jumbo Aqua. Kolaž G. Bruna* jedan od studenata je rekao nešto kao: "Vidim da u filmu postoji duboka harmonija, vidim način na koji se razvija, kreće, ali ne znam kako to ostvaruje, kako do toga dolazi." To je pokrenulo Klausa koji je održao spontano uvodno predavanje o snimanju filmova na način koji poznaju James Herbert i on – studenti su ga pažljivo saslušali jer su shvatili da ih netko tko doista zna o čemu priča podučava o nečemu što će im biti od koristi još desetljećima; osnove, nema sumnje, ali stoga još i važnije. U svakom slučaju, oduvijek mi se sviđao Klausov nijemi film *Elementare Filmgeschichte* (1974.). Dok sam gledao njegov posljednji film, *Studien zum Untergang des Abendlandes* (2010.), iznenada sam shvatio: ne bi li bilo lijepo prikazati *Elementare Filmgeschichte* (1974.) kao neku vrstu monumentalnog *intermezza* između dva dijela programa? Pa, bilo bi, ali: Klaus nije bio siguran želi li prikazati film sa Super-8 originala, a ja nisam pristajao na išta drugo. Jedino moguće – a iskreno i jedino praktično – rješenje bilo je: *Historie du Cinéma*, digitalni sažetak s glazbenom pratnjom, pripremljen za izložbu, čiji je kustos bio Harun Farocki. I to je bilo to.

OLAF'S WORLD. A WALK THROUGH THE WONDROUS WIDES OF UNCONVENTIONAL AND NON-CONFOMIST FILM AESTHETICS

When Tanja invited me for the ride and asked me to put a program together for the festival, my first question was: "What about?" Answer: "Whatever you want; two slots, maybe? It's all about curatorship." To which I replied: "Again, what about? Curatorship is an attitude towards the materials you work with and not a subject. You can only demonstrate serious curatorship by doing things right. Besides, I never felt comfortable with programming away into thin air." No answer as such this time around – Tanja probably thought: "The less said the better". Well, it certainly worked, at least this time. Because: at same point I suddenly remembered something I did two years ago.

Mighty Robert Bramkamp (for now modern cinema's sole fusion incarnate of Kluge and Huillet/Straub) invited me to initiate his students into the mysteries of "unconventional" filmmaking. Robert teaches "Experimental Film Creation" at an art academy in Hamburg. What he wanted was a program that would give his students some idea about cinema's potentials. Mind: we're talking about artists-in-the-making with a special interest in cinema, not film students. As this was Robert asking I knew that showing mainly hardcore experimental stuff from the materialist fringes wouldn't do the trick – that's not the track he wants to put his wards on. Hybrids would be good, dazzling mixes of forms...

The one thing I insisted on from the get-go was: that the works would be shown in their original format – none of that screen-it-from-dvd-bullshit one finds in too many museums and galleries. It seemed important that the students understand the materials they're working with – film is not the same as video and neither is the same as digital. Basic stuff – still. It's nice to know that my demands resulted in practical changes at the university: an old screening room got equipped again with 16mm and 35mm projec-

tors plus a new screen. Let's hope they'll use it on a regular basis. As we were talking prints, economics started to factor in: the films to be shown should all be available in the FRG or Austria. With all these parameters at hand, the program came together in a matter of minutes, really. I knew I wanted to have one block that's more documentary-keyed and one that's more fiction-keyed; general development would be from simple to complex and from documentary to fiction; as this was a program for art students, connections with eg. installation or performance art would probably prove quite sensible.

It was, in the end, Robert who came up with a title for the show (not that I thought it needed one): *Olaf's World. A Walk through the Wondrous Wides of Unconventional and Non-Confomist Film Aesthetics*. Sure sounded funky and certainly commanded some attention. And indeed they came (the promise of free drinks might have helped...). To be honest: I expected maybe half a dozen docile willing who'd vanish one by one over the course of the afternoon – and not some 50 youngsters who got ever deeper into the thing the longer it ran. And they all stayed.

For Zagreb, I added one more work to the program in honor of that glorious Tuesday afternoon in 2008 (July 8th to be precise): *Histoire Du Cinéma* by Klaus Wyborny & somehow also Harun Farocki. Because: not only students came but also a few other curious minds, ao. maestro Wyborny; and that turned out to be a mighty good for helpful thing.

We took the program film by film ie. talked after each work about what we just had seen; I left the students enough time to voice their impressions and answered their questions to the best of my abilities – or at least I tried. After *Jumbo Aqua. A Collage by G. Bruno* one of the students said something like, "I can see that there is a deep harmony to the film, the way it progresses, moves, but I have no idea how it works, how it was done". Which got Klaus going who gave an impromptu crash course in the basics of filmmaking the way James Herbert and he know – and the students listened in rapt attention, for they understood that somebody who really knows what he's talking about taught them something they'd be able to use in decades to come, basic stuff, sure, but therefore maybe all the more important. Anyway. I always loved Klaus's silent *Elementare Filmgeschichte* (1974). While watching his latest feature, *Studien zum Untergang des Abendlandes* (2010) it suddenly hit me: wouldn't it be nice to show *Elementare Filmgeschichte* (1974) as a kind-of monumental *entre'act* between the two parts of the program? Well, it would be but: Klaus feels a bit unsure about showing the Super-8 original while I wouldn't want to show anything but. The only – and in all honestly sole practical – solution was: *Histoire Du Cinéma*, a digital digest with musical accompaniment made for an exhibition curated by Harun Farocki. And that was that.

preveo / translated by Vedran Pavlić

NEURODERMITIS
NEURODERMATITIS

Kerstin Cmelka _ 1998 _ 16mm _ 3'
c/b, nijemi _ b/w, silent

Jedan fiksirani kadar, jedan rola Super-8 filma. Gola Cmelka losionom maže svoje osipom prekriveno tijelo. Spoj Russa Meyera i Davida Cronenberga.
Olaf Möller

Može me se promatrati kako nanosim kremu na neurodermatitis, ekcem na gornjem dijelu mog tijela, na isušena mjesta na površini kože upaljena jakim svrbežom i stalnim češanjem. Melem uzrokuje neugodni osjećaj žarenja na inficiranim mjestima.
Kerstin Cmelka

Već u jednom od svojih prvih kratkih filmova *Neurodermatitis* Kerstin Cmelka se bavi temama transgresivnog iskustva mimike i izraza kao samotematizirane interakcije izmjenjujući je s vlastitom tjelesnošću i boli kao snimljenom i samodoživljenom prostornom instalacijom.
Vlastito Ja je osjetno uključeno preko najvećeg ljudskog organa: kože. Pritom se na posebnim mjestima otkrivaju i kremom premazuju kožne mrlje, mali otoci izgubljeni za sebe same. To onda postaju mjesta obilježena kao granične točke koje biografski tjelesni prostor poput osjetne i doživljene granice dijeli od unutarnjega i vanjskoga, ali istodobno postavlja i otvoreno pokreće pitanje o drugima. Jer mi smo ipak stalno okruženi, čak i kada drugi uopće nisu prisutni u prostoru i možda su tek kao arhaična ideja odloženi u dalekom sjećanju na vlastitu osobnost.
Frank Sygusch

One fixed shot, one role of Super-8 film. Naked Cmelka puts some lotion on her rashes-covered body. Russ Meyer meets David Cronenberg.
Olaf Möller

I can be observed as I apply cream to the neurodermatitic eczema on the upper part of my body, dried-out spots on the skin´s surface inflamed by intense itching and constant scratching of the skin. The salve causes an unpleasant burning sensation on the infected spots.
Kerstin Cmelka

As early as in one of her first short films, *Neurodermatitis*, Kerstin Cmelka deals with the topic of the transgressive experience of facial gesticulation and expression as self-thematising interaction, interchanging it with her own corporeality and pain as a recorded and self-experienced spatial installation.
One's own Ego is sensorily engaged through the largest human organ: the skin. All along, spots on the skin, little islands lost for themselves, are discovered in special places and covered with skin cream. They then turn into places that are marked as liminal points, which biographical corporeal space separates as a sensory and experienced border from the internal and the external, while simultaneously posing and frankly opening the issue of the others. We are, after all, constantly surrounded, even when the others are in no way present in space, maybe deposited in distant memory of one's own personality, as a mere archaic idea.
Frank Sygusch **prevela / translated by Hana Dvornik**

EIN FILM ÜBER DEN ARBEITER
A FILM ABOUT THE WORKER
FILM O RADNIKU

STEFAN HAYN _ 1997/1998 _ 16mm _ 18'
c/b + boja, zvuk _ b/w + colour, sound

Hayn govori o svojim poslovima, položaju radnika i homoseksualcima u Njemačkoj, iskustvu fizičkog nestanka, žudnji. Nestlerovski na sve prave načine.
Olaf Möller

Ova precizna nenakićena priča ima težinu tereta ljudskog tijela kojega se filmski stvaratelj i njegovi gledatelji jednako žele osloboditi.
Rainer Komers

Ishodište za ovaj film bila je ponuda da napravim dokumentarac o temi: r*adnik na kraju 20-og stoljeća*. Međutim, ovaj film je napravljen da – polazeći od racionalizacije uslužnog sektora u 1990-ima – radikalno propituje uobičajeno poimanje kako predstaviti radnike/rad u dokumentarnim filmovima.
Stefan Hayn

Hayn talks about his jobs, the condition of labourers and gays in the FRG, the experience of physical demise, desire. Nestler'ian in all the right ways.
Olaf Möller

This precise, unadorned story bears the weight of the burden of the human body, of which both the film's creator and its viewers equally desire to be rid.
Rainer Komers

The starting point for this film was the offer to make a documentary on the topic: *the worker at the end of the 20th century*. Instead, this film was made that – starting from the rationalisation of the service sector in the 1990s – radically questions the common understanding of how to represent workers/work in documentary films.
Stefan Hayn

-

INS LEERE
INTO EMPTINESS
U PRAZNINU

ASTRID OFNER _ 1993 _ 35mm _ 30'
boja, zvuk _ colour, sound

Seansu u SM-studiju izvode stvarna domina i glumac koji tumači submisivnog klijenta. Sve slično načinu na koji su Huillet/Straub snimili, npr. Hölderlina.
Olaf Möller

Mazohizam konačno nije ni materijalan niti moralan, nego formalan, posve formalan.
Gilles Deleuze

Film *U prazninu* opisuje primjer ritualne igre vezivanja kakvu prakticiraju u *Studiju za bizarnu erotiku*. Predmet igre je mazohistička fantazija, u kojoj gost preuzima ulogu usrdnog roba i sluge, dok zaposlenica *Studija* igra nemilosrdnu vladajuću i kažnjavajuću dominu. Jezik, geste i razvoj inscenacije slijedi unaprijed dogovoreni ugovor i pravila sadomazohističkih običaja i retorike. Film, mala dokumentarna komorna igra o ženi, muškarcu i sobi, pokušaj je filmskog dokumentiranja i sažimanja elemenata takvog klasičnog mazohističkog rituala i njegove osebujne forme i teatralnosti.
www.sixpackfilm.com

A session in an S&M-studio performed by a real-life dominatrix and an actor playing the submissive client. All done the same way Huillet/Straub did eg. Hölderlin.
Olaf Möller

Masochism finally is neither material nor moral, but formal, entirely formal.
Gilles Deleuze

The film *Into Emptiness* describes the example of a ritual game of bondage as it is practized in the *Studio for Bizarre Erotics*. Subject of the game is a masochistic phantasy, in which the guest takes over the part of the devout slave and servant, while the woman employed at the *Studio* plays the mercilessly ruling and punishing domina. Language, gestures and developement of the staging follow a preset contract and the order of sadomasochistic conventions and rhetoric.
The film, a little documentary chamber-play about a woman, a man and a room, is the attempt to filmically document and condens elements of such a classic masochistic ritual and its specific form and theatricallity.
www.sixpackfilm.com

prevela / translated by Tanja Vrvilo

WISLA

JOSEF DABERNIG _ 1996 _ 16mm _ 8'
c/b, zvuk _ b/w, sound

Performans za film s Dabernigom u ulozi nesretnog nogometnog trenera na praznom poljskom stadionu.
Olaf Möller

Prolaz iz svlačioničkih katakombi prema areni uzak je i mračan. No Josef Dabering ne pokazuje nam uvid u prostranstvo kroz koje, uz vrlo vjerojatno olakšanje, koračaju trener i njegovi asistenti na putu da zauzmu svoja mjesta na momčadskoj klupi. Talijanski navijači urlaju jedino iz *off*-a, poljski stadion dezintregrira se na nenaseljene fragmente. Jedino panoramski prizor s početka Wisle, prikazujući širinu sivog neba i vrhove nebodera satelitskih gradova, upućuje na ogroman krug unutar kojeg dva profesionalca prate još jednu u nizu utakmica. Ova je, kao i obično, najteža. Njihovi nerazumljivi izrazi lica govore nešto o utakmici koja, naravno, nije prikazana. Tu i tamo oskudne, tajnovite geste koje bi članovima njihovih timova mogle upućivati na nešto poput spasonosne strategije. U svakom slučaju, dvojica protagonista, mirnoćom istinskih profesionalaca, primaju čestitke na razini Svjetskoga kupa - bez momčadi i na praznim tribinama.
Nogometni navijači uvježbavaju virtualnost? Stvarna posljednja utakmica, finale, no ne u FIFA-inom smislu, već prije u slobodnoj interpretaciji prema Beckettu? *Wisla* bi mogla biti ekranizirana skeč komedija, pantomima za mali TV program. Koliko su samo često kabare umjetnici ismijavali bjesomučan trk sportskih junaka! Ipak, Thomas Baumann sa svojim je crno-bijelim slikama prije zainteresiran za neobične ograde stojećih mjesta i oskudnu oronulu sportsku arhitekturu nego za pošalice. Kroz ne-glumljenje, i samog Daberinga i Martina Klatnera, film se približava egzistencijalnoj letargiji Akija Kaurismäkija. Bez govora, no s izvrsnim korištenjem vremena, radi se o vrišteće zabavnoj patnji i vrlo oskudno naznačenom trijumfu – prikazanom na pozadini urbane ničije zemlje, daleko udaljene od bilo koje vrste propisanog nacionalnog identiteta. Stoga je *Wisla*, na mnogim razinama, uspješan izraz umijeća dobro procijenjenog skraćivanja. Jednako kao što ogroman nogometni teren (koji Dabering zaista tek naznačuje) zadržava značaj bez obzira na svoje smiješne mane, film daje naslutiti bogatstvo budućih uratka. Možemo se nadati da će biti jednako defektivan i da će proizlaziti iz pametno smišljenih zamki iz zaleđa.
Claus Philipp

Dvoje glumaca, trener nogometnog tima i njegov asistent, prate tijek ''značajne'', no izmišljene utakmice. *Igraju* na praznom stadionu s kamerom koja je usmjerena isključivo na njih, prikazujući njihovu, naizgled značajnu, mimiku. Sama vizualna atmosfera praznog stadiona *Wisla* u Krakowu u kontrastu je s originalnim zvučnim zapisom sa dvaju prvoligaških utakmica sa stadiona *Friulia* u Udinama. Taj kompleksan princip dualnosti strukturira i ostale slojeve: kroz kontrast dviju karakternih studija, dijalektički odnos apatične scene i agresivno-dinamičkog zvuka, u pustoj praznini stadiona kao ofucane pozadine do ironiziranja iste u smislu kvazi-reprezentacijske pozornice. Štura, no pažljivo korištena mimika glumaca katalizator je principa akcije koja bi imala smisla samo u okviru stvarnog događaja nogometne utakmice. Na taj način, ona postaje metafora društvene prakse, ambivalentni izraz moći i nemoći.
Josef Dabernig

A performance for cinema featuring Dabernig as a hapless football coach in an empty Polish stadium.
Olaf Möller

The passage from the player catacombs out into the arena is narrow and dark. But Josef Dabernig does not show us the perhaps relief bringing expanses through which the trainer and his assistant walk to take their places on the team bench. Italian football fans roar only in off, a Polish stadium disintegrates into depopulated fragments. Only the pan at the beginning of *Wisla*, showing expanses of grey sky and the tips of satellite town high-rises hints at the enormous circle in which two professionals follow yet another game. It is, as always, the most difficult. Their unfathomable expressions speak volumes about a game which is, naturally, not shown. Now and then the spare, cryptic gestures of members their own team mean something that could, perhaps, be the saving strategy. At any rate, the two protagonists, with the composure of true professionals, accept a handshake of World Championship dimensions - without a team and in an empty grandstand.
Football fans practising virtuality? A real last game, a final, but not in the FIFA sense but rather freely interpreted from Beckett? *Wisla* could be a filmed comedy sketch, pantomime for a little TV programme. How often have sporting heroes been made to look silly by cabaret artists running amok! Thomas Baumann, in his black and white pictures, is, however, more interested in strange standing-room railings and sparse decaying leisure-time architecture than in jokes. In the not-acting of both Dabernig himself and Martin Kaltner the film approaches the existential lethargy of an Aki Kaurismäki. Without language, but with excellent timing, there is screamingly funny suffering and very sparsely delineated triumph - against the background of an urban no-man's land far removed from any kind of prescribed national identity. Thus *Wisla* is, in many respects, a successful exercise in the art of well-judged abbreviation. Just as the enormous playing field, (which Dabernig really only indicates), preserves its weight irrespective of all its ridiculous blemishes, the film gives a premonition of lavish future productions. One can hope that it will be just as defective, and that it will derive from a cleverly constructed off-sides trap.
Claus Philipp

Two actors, the trainer and assistant trainer of a soccer team, follow the course of an 'important' but fictive game. They act in an empty stadium, the camera focused exclusively on them, showing their seemingly significant gestures. The bare visual atmosphere of the empty *Wisla Stadium* in Krakow contrasts with the original sound tracks of two series A soccer matches from the *Stadio Friuli* in Udine. This complex principle of dualty structures other layers as well: from the contrasts in the two character studies, the dialectics of an apathetic scene and an aggressive-dynamic sound, from the gaping emptiness of the stadium as a run-down backdrop to the ironization of the same as a quasi-representational stage. The sparingly, but carefully used gestures of the actors is the catalyst of patterns of action that would have meaning within the framing event of a soccer game. In so doing, it becomes a metaphor of social practice, the ambivalent expression of power and powerlessness.
Josef Dabernig **prevela / translated by Sanja Horvatinčić**

OPTINEN ÄÄNI
OPTICAL SOUND
OPTIČKI ZVUK

MIKA TAANILA _ 2005 _ 35mm _ 6'
boja, zvuk _ colour, sound

Raskošna filmska doku-rekonstrukcija vrlo bučne instalacije [The User]-a pod nazivom "Simfonija za matrične printere".
Olaf Möller

Uredska tehnologija zastarjeva vrlo brzo. Stari su uređaji transformirani u glazbene instrumente budućnosti. Film se temelji na *Simfoniji #2 za matrične printere* koju je skladao [The User].
Optički zvuk je film Mike Tannila koji se temelji na živoj izvedbi *Simfonije #2 za matrične printere* održanoj 2001. u Helsinkiju. Film izmjenjuje krupne planove mehaničkih dijelova printera koji izvode skladbu, preuzetih s nadzornih kamera smještenih unutar uređaja, s prikazima izvođenih ASCII datoteka, prethodno fotokopiranih direktno na praznu filmsku vrpcu bez upotrebe kamere. Ti su živi prizori kontrastirani s *time-lapse* snimkama ogromnih modernih uredskih zgrada snimanih sa ceste, u zoru ili suton, u Helsinkiju. *Optički zvuk* nastavlja seriju filmova Mike Taanila koji se bave tehnologijom, čovječanstvom i futurističkim idejama.

Sumptous cinematographic docurecreation of a very noisy installation by [The User] called "Symphony for Dot Matrix Printers".
Olaf Möller

Office technology becomes obsolete very quickly. Old tools are transformed into musical instruments of the future. The film is based on the *Symphony # 2 for Dot Matrix Printers*, composed by [The User].
Optical Sound is a film by Mika Taanila based on the live performance of *Symphony #2 for Dot Matrix Printers* in Helsinki in 2001. The film intercuts close-ups of the mechanical parts of the printers performing the piece, taken from surveillance cameras placed inside the machines, with images of the ASCII files' score being played, which has been photocopied straight onto clear film without the use of a camera. These live images are contrasted with time-lapse footage of large modern office blocks shot from the streets, at dawn and dusk, in Helsinki. *Optical Sound* continues the series of films by Mika Taanila which deal with technology, humanity, and futuristic ideas.

-

prevela / translated by Sanja Horvatinčić

MOSAIK MÉCANIQUE

NORBERT PFAFFENBICHLER _ 2007 _ 35mm _ 10'
c/b, zvuk _ b/w, sound

Metrički konstruirana instalacija za film temeljena na Chaplinovom "A Film Johnnie" (1914.), aksiomov prvi pravi meta-film (uz moguću iznimku filma "Kid Auto Races At Venice" iz iste godine koji također sadrži određene meta-filmske aspekte...).
Olaf Möller

Naziv rada Norberta Pfaffenbichlera derivirao je iz dvaju eksperimentalnih klasika – prvoga filma Petera Kubelke *Mosaik in Vertrauen* (1955) i jedinoga filma Fernanda Légera *Ballet Mécanique* (1924). Nije sve stalo na "nomen est omen" principu – sličnosti su se potkrale i u samom radnom procesu, ponajprije u korištenju *loopa* te lika Charliea Chaplina – kombinaciji koju je Léger primijenio i u svom niskobudžetnom remek djelu. Treći dio iz Pfaffenbichlerove serije *Notes on Film*, *Mosaik Mécanique*, građen je od kadrova *slapstick* komedije *A Film Johnnie* iz 1914. s Charliem Chaplinom u glavnoj ulozi. Sve se filmske scene prikazuju simultano, u loopu, poredane jedna za drugom u sedam redova po četrnaest "ekrana". Kaleidoskopska slika pulsira, ponajprije zbog različite duljine trajanja pojedinih scena. Potpuno novo čitanje originalnog filma iz 1914. prati glazba Bernharda Langa.
Inesa Antić

A metrically constructed installation for cinema based on Chaplin's "A Film Johnnie" (1914), the axiom's first real meta-movie (give or take "Kid Auto Races At Venice" from the same year which also has certain meta-movie aspects...).
Olaf Möller

The title of the Norbert Pfaffenbichler's work was derived from two classics of experimental film – the first Peter Kubelka film *Mosaik in Vertrauen* (1955) and the only Fernand Léger film, *Ballet Mécanique* (1924). And it doesn't stop at the *nomen est omen* principle – the similarities are seen in the creative process itself, above all in the deployment of the loop and the character of Charlie Chaplin – the combination that Léger also used in his low budget masterpiece. The third part of Pfaffenbichler's series, *Notes on Film*, *Mosaik Mécanique*, was assembled from the shots of the slapstick comedy *A Film Johnnie* (1914) starring Charlie Chaplin. Each scene, from one cut to the next, from the first to the last frame, is looped and shown simultaneously in a symmetrical grid of seven rows with fourteen "screens". The kaleidoscopic image pulsates as a result of different length of particular scenes. A completely novel reading of the 1914 original is accompanied by Bernhard Lang's music.
Inesa Antić

prevela / translated by Mima Simić

HISTOIRE DU CINÉMA

KLAUS WYBORNY _ 2005 _ video _ 25'
c/b + boja, zvuk _ b/w + colour, zvuk

Filmovi korišteni u *Histoire du Cinéma* / Films used in *Histoire du Cinéma*:

D. W. Griffith: *The Birth of a Nation – Rođenje nacije* (1915.)
L. Kuleshov: *Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov – The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks – Neobične avanture gospodina Westa u zemlji boljševika* (1924.)
J. v. Sternberg: *The Docks of New York – Na dokovima New Yorka* (1928.)
F. W. Murnau: *Tabu* (1931.)
J. v. Sternberg: *Marokko – Morocco – Maroko* (1930.)
O. Welles: *Citizen Kane – Građanin Kane* (1941.)
H. Hathaway: *Kiss of Death – Poljubac smrti* (1947.)
N. Ray: *Johnny Guitar* (1954.)
People's Republic of China – Narodna Republika Kina: *Red Women's Battalion – Crveni ženski bataljon* (1970.)
K. Anger: *Fireworks – Vatromet* (1947.), *Rabbit's Moon – Zečev mjesec* (1950.), *Eaux d'Artifice* (1953.), *Zazivanje mog demonskog brata* (1969.)

Ultra-zbijene, s televizora snimljene verzije odabranih filmskih klasika. Gledajte kako vam jezik umjetnosti eksplodira u lice.
Olaf Möller

Uvijek me vrlo zanimala naracija. Moj film se bavi rastezanjem naracije sve dok se na neki način ne uruši. Važna mi je struktura, ona što ona čini nečijem umu. Možda to znači biti analitičan. Ali ja analiziram vremenske strukture dok ih gradim. Sama struktura me ne zanima. Samo me posebne strukture zanimaju, koje potom na neki način pokušavam analizirati.
Klaus Wyborny

\- -

Ultracondensed shot-from-TV versions of select cinema classics. Watch the art's language explode in your face.
Olaf Möller

I've always been very interested in the narrative. My cinema has to do with stretching the narrative until it kind of collapses. I care about the structures, about what they do to one's mind. Maybe this is being analytical. But I analyze the time structures while I proceed in building them. Structure in itself doesn't interest me. I am interested only in specific ones which then I kind of try to analyze.
Klaus Wyborny

JUMBO AQUA. A COLLAGE BY G. BRUNO
JUMBO AQUA. KOLAŽ G. BRUNA

JAMES HERBERT _ 2000 _ 35mm _ 26'
boja, zvuk _ colour, sound

Lepršava priča o sjećanju, požudi i taštini stvorena od filmskih aktova snimljenih na raznim talijanskim lokacijama. Ponovno rođena renesansa.
Olaf Möller

U Americi, gdje postoji takva opsesija golotinjom, to bi se moglo usporediti s pornografijom. Ali, opazio sam da ako snimam ljude, a goli su, da će se drukčije odnositi prema kameri.
Ta držanja su mi važna jer se čine prirodnijim. Izražajnija su. Možda zaštita odjećom omogućuje ljudima obrambeno držanje koje ih čuva da se otvore na mnoge načine. Ne želim zvučati kao okorjeli nudist, koji uzvisuje vrline nudizma, ali to je napravilo film izražajnijim. Čak i osnovne stvari dobivaju posebno značenje. Netko polugol reže breskvu i to je zaista događaj u usporedbi s normalnijom situacijom.
James Herbert

A flighty narrative of memory, lust and vanity created from cinematographic nudes shot in a variety of Italian spaces. Renaissance reborn.
Olaf Möller

In America, where there is this sort of obsession with nudes, it might be compared to pornography. But I find that if I film people and they are nude they will have a different attitude towards addressing the camera. Those attitudes have significance to me because they seem more natural. They are more expressive. Perhaps, the protection of clothing allows people to have a defensive posturing that keeps them from opening up in many ways. I don't want to sound like a confirmed nudist, extolling its virtues but it has worked to make a more expressive film. Even rudimentary things tend to take on a special significance. Someone cutting a peach in half-nude is quite an event compared to the more normal situation.
James Herbert

CÂNTICO DAS CRIATURAS
CANTICLE OF ALL CREATURES
PJESMA STVOROVA

MIGUEL GOMES _ 2006 _ 35mm _ 21'
boja, zvuk _ colour, sound

Trostruki sv. Franjo. Vjerojatno najneobičniji, najsubverzivniji rad o jednom od omiljenih filmskih svetaca.
Olaf Möller

Pjesma Stvorova
Sveti Franjo Asiški

Svevišnji, svemožni, Gospodine dobri,
tvoja je hvala i slava i čast
i blagoslov svaki.
Tebi to jedinom pripada,
dok čovjek nijedan dostojan nije
ni da ti sveto spominje ime.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
sa svim stvorenjima svojim,
napose s bratom, gospodinom Suncem:
od njega nam dolazi dan
i svojim nas zrakama grije.
Ono je lijepo i sjajne je svjetlosti puno,
slika je, Svevišnji, tvoga božanskoga sjaja.
Hvalite i blagoslivljajte
Gospodina moga,
zahvaljujte njemu, služite njemu svi
u poniznosti velikoj.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po bratu našem Mjesecu i sestrama Zvijezdama.
Njih si sjajne i drage i lijepe
po nebu prosuo svojem.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po bratu našem Vjetru,
po Zraku, Oblaku, po jasnoj Vedrini,
i po svakom vremenu tvojem,
kojim uzdržavaš stvorove svoje.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po sestrici Vodi,
ona je korisna, ponizna, draga i čista.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po bratu našem Ognju, koji nam tamnu rasvjetljuje noć.
On je lijep i ugodan, silan i jak.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po sestri i majci nam Zemlji.
Ona nas hrani i nosi, slatk enam plodove,
cvijeće šareno i bilje donosi.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po onima koji opraštaju iz ljubavi tvoje
i podnose rado bijede života;
blaženi koji sve podnose s mirom,
jer ćeš ih vječnom okruniti krunom.
Hvaljen budi, Gospodine moj,
po sestri nam tjelesnoj smrti,
kojoj nijedan smrtnik umaći neće.
Jao onima koji u smrtnom umiru grijehu;
a blaženi koje ti nađeš po volji presvetoj svojoj,
jer druga im smrt nauditi neće.

Čudnovati triptih jednog od autora novog portugalskog vala koji je karijeru započeo kao filmski kritičar sastoji se od triju potpuno heterogenih tipova filmskog pisma. Inspiriran poemom Svetog Franje Asiškog po kojoj i nosi ime, ovaj je film spoj jednog čudnovatog glazbenog spota, jednog čudnovatog igranog filma i jednog još čudnovatijeg dokumentarca o životu u prirodi.
Scena prva: 2005. godina. Talijanski *modern day* trubadur s gitarom u ruci šeće ulicama Assisija, pjevajući navedenu poemu. Presreće lokalce, turiste, golubove, časne sestre, djecu.
Scena druga: 1212. godina. Franjo Asiški onesvješćuje se usred šume u Umbriji. Sveta Klara pomaže mu prisjetiti se tko je, što je i zašto je. Između ostalog, opominje ga kada s drva ubere naranču koju poželi odbaciti samo zato što je crvljiva.
Scena treća: datum nepoznat. Djeca vrtićke dobi posuđuju glasove životinjama (većinu kojih je još uvijek moguće pronaći u prirodi, ali i svakom boljem zoološkm vrtu) koje u slavu Franji Asiškom raspravljaju o prirodi vlastita postojanja.
Iako kao polazište uzima molitvu koja veliča Gospoda i prirodu, umjesto uobičajenog *Amena* Gomes svoj film završava rečenicom "Neka se klanje nastavi, naveliko i u izobilju.",dovodeći tako na mjesto nekadašnje bezgranične vjere dvadeset minuta ironije i skepse.

Jasna Žmak

Three times St. Francis. Probably the most off-beat cum subversive work on one of cinema's most beloved saint.
Olaf Möller

The Canticle of All Creatures
Saint Francis of Assisi

Most High, all-powerful, all-good Lord,
All praise is Yours, all glory, all honour and all blessings.
To you alone, Most High, do they belong,
and no mortal lips are worthy to pronounce Your Name.
Praised be You my Lord with all Your creatures,
especially Sir Brother Sun,
Who is the day through whom You give us light.
And he is beautiful and radiant with great splendour,
Of You Most High, he bears the likeness.
Praised be You, my Lord, through Sister Moon and the stars,
In the heavens you have made them bright, precious and fair.
Praised be You, my Lord, through Brothers Wind and Air,
And fair and stormy, all weather's moods,
by which You cherish all that You have made.
Praised be You my Lord through Sister Water,
So useful, humble, precious and pure.
Praised be You my Lord through Brother Fire,
through whom You light the night
and he is beautiful and playful and robust and strong.
Praised be You my Lord through our Sister,
Mother Earth who sustains and governs us,
producing varied fruits with coloured flowers and herbs.
Praise be You my Lord through those who grant pardon
for love of You and bear sickness and trial.
Blessed are those who endure in peace,
By You Most High, they will be crowned.
Praised be You, my Lord through Sister Death,

from whom no-one living can escape.
Woe to those who die in mortal sin!
Blessed are they She finds doing Your Will.
No second death can do them harm.
Praise and bless my Lord and give Him thanks,
And serve Him with great humility.

This peculiar triptych, by one of the authors of the new wave of Portuguese cinema who began his career as a film critic, is made up of three completely heterogeneous modes of film writing. Inspired by a poem by St. Francis of Assisi, named in the title, the film is a strange merging of a peculiar music video, a peculiar feature film, and an even more peculiar documentary about life in the countryside.

Scene one: the year 2005. An Italian modern day troubadour, guitar in hand, wanders the streets of Assisi singing the poem of the title. He is intercepted by locals, tourists, pigeons, nuns, children.

Scene two: the year 1212. Francis of Assisi is fainting in the middle of the forest in Umbria. Saint Claire helps him to remember who, what, and why he is. Among other things, she warns him about discarding the orange he has picked from a tree simply because it is worm-eaten.

Scene three: date unknown. Small school-aged children lend their voices to animals (most of which we might still find in nature, or in any reputable zoo) discussing, in the glory of Francis of Assisi, the nature of our own existence.

Although the film takes as a point of departure a prayer that praises God and nature, instead of the expected concluding Amen, it ends with the words, "Let the slaughter continue, in quantity and abundance"; unlimited faith is replaced by twenty minutes of irony and skepticism.

Jasna Žmak

prevela / translated by Marija Cetinić

KRAMASHA
TO BE CONTINUED
KRAMASHA

AMIT DUTTA _ 2007 _ 35mm _ 22'
boja, zvuk _ colour, sound

Strogo materijalistički esej o naraciji. Kaul i Shahani svakako bi se složili.
Olaf Möller

Takvo selo ne postoji. Film je snimljen u različitim dijelovima grada Poona, većinom smještenih sred prepunih tržnica i rezidencijalnih područja. Ako bilo tko posjeti ta mjesta iz mog filma, nikada ih ne bi prepoznao. Selo je postojalo jedino u mojoj glavi te sam kao redatelj sakupio mjesta koja su imala potencijal da budu pretvorena u moje zamišljeno selo. To mi je vrlo bitno jer film nije tek bilježenje nečeg prekrasnog, već se mnogo napora ulaže u prepoznavanje i konstruiranje stvari kao lijepih, unutar zadanih fizičkih i estetskih ograničenja.
Amit Dutta

Danas, kada se čini da je 35-mm film format čija se zadovoljstva zanemaruju i zaboravljaju, posebice u svijetu kratkog metra, senzualna zadovoljstva 22 minute dugog filma *Nastavlja se* Amita Dutte doimaju se još dragocjenijim. Dobar dio njih tiče se pokreta kamere (vožnje, panorame i korištenje krana, što ne podrazumijeva samo istraživanja arhitektonskih ruševina i drevnih kipova po uzoru na Resnaisa, već i, na jednom neobičnom sjecištu, polukružne, na njihalo nalik oscilacije oko dijelova drveta, na čijim rubovima sjede brojni ljudi); višeslojne kompozicije velike dubinske oštrine koje prikazuju različite aspekte tih istih ruševina (s vratima i prozorskim okvirima koji često služe kao leće, te dominantnim ekscentričnim ekstremnim gornjim rakursima); žive boje; i montaža s osjećajem za glazbu.

Moramo priznati da ta bujica ugoda za neke gledatelje predstavlja određene narativne probleme. Na prvo gledanje, dobiva se dojam da se neke narativne premise neprestano mijenjaju i brzo razvijaju, pa se često osjećamo izgubljenima. Međutim, glavni uzrok za to jest da se gledateljeva mašta neprestano poziva da slikama na ekranu pridodaje pojedinosti: dok slušamo zvukove (grmljavinu i kišu, mačku koja prede) koji ne odgovaraju onomu što gledamo, složenoj mješavini dodajemo još jedan sloj.
Drugo gledanje filma otkriva općenitu jasnoću naracije, kao i jasnoću šumova i slike – kao i spoznaju da se ti čimbenici nikada međusobno ne osnažuju na neki jednostavan način, već najčešće našoj mašti nude druge mogućnosti. Smješteni vrlo visoko iznad dvorišta, vidimo muškarca koji iz puške puca na ptice, ugledamo devu koju uvode i izvode iz zatvorenog prostora, a skokoviti rezovi samo pojačavaju pretvaranje brzog meteža neobičnih pojedinosti u mozaik koji podsjeća na Paradjanova. Činjenica da naracija toliko ne objašnjava koliko nudi dodatne pojedinosti samo pojačava cjelokupni dojam produktivnog prezasićenja.
Pokreti kamere, dubinske kompozicije, boje, montaža, promjene oštrine: sve su to važni dijelovi Duttovog tehničkog arsenala, koji zajedno stvaraju iznimno sugestivnu sintezu dokumentarnog i fikcije, pri čemu je glavni predmet zanimanja mit postanka. Muški narator uvjerava nas da "nisam stručnjak, ali znam da je selo nekad imalo oblik ribe" i da su ga uzastopce napadale vrane, pa je oblik promijenjen u lava (popraćeno kratkim skiciranjem ilustrativne animacije). Zatim se okreće nagađanjima i verzijama načina na koji su se njegovi roditelji susreli te izvorima drugih elemenata njegovog identiteta i okruženja. (Naslov filma jasno aludira ne

samo na serijalnu konstrukciju, već i na kontinuitet sukcesivnih generacija.)

Jedna ključna rečenica predstavlja trenutak u kojem se film najviše približava davanju objašnjenja za svoju interaktivnu metodologiju: "Otac mi je jednom sve to vrlo detaljno objasnio. U mojem svjesnom stanju, sve mi te priče nemaju smisla. Samo u snovima istinski razumijem njihova značenja."

Način na koji se ovdje dokumentarno stapa s fikcijom jest ono što se doima najviše nalik na Resnaisa u vezi s lebdećim pratećim vožnjama i panoramama, što sve nameće tajanstvene pripovijesti dokumentarnim istraživanjima lokacija, lokacija koje su prožete osjećajem nepristupačne prošlosti. Tijekom upravo navedenog dijela naracije, kamera polagano panoramira ruševinama zgrade, pored šupljih, praznih prozorskih otvora koji kao da predstavljaju portale u razna sjećanja i maštarije, sve dok ne dođe do lika muškarca, naratorovog oca, koji spava – i vjerojatno sanja – na povišenoj terasi. Zbrka sanja li narator ili njegov otac u konačnici dovodi do spoznaje da su sve priče o prošlosti zapravo snovi ove ili one vrste, kojima su potrebne naše sklonosti i osobnosti – drugim riječima, naša vlastita mizanscena i mašta – da bi dobili smisao.

Jonathan Rosenbaum

Jonathan Rosenbaum

A stridently materialist essay in story-telling. Kaul and Shahani certainly approved.

Olaf Möller

Now that 35-millimeter appears to be a format whose pleasures are being overlooked or forgotten, especially in the realm of short films, the sensual pleasures of Amit Dutta's 22-minute *To Be Continued* seem all the more precious. A good many of these have a lot to do with camera movements (tracks and pans and cranes, which include not only Resnais-like explorations of architectural ruins and ancient statuary, but also, at one strange juncture, semicircular, pendulum-like oscillations around portions of a tree, on the edges of which many people are seated); multilayered deep-focus compositions reflecting diverse aspects of the same ruins (with door frames and window frames often serving as lenses, and eccentric overhead angles often predominating); vibrant colors; and a musical feel for editing.

It must be admitted that this surfeit of delights poses certain narrative problems for some spectators. On a first viewing, one has the impression that some of the narrative premises keep shifting and developing so rapidly that one often feels stranded. But the principal reason for this is that the viewer's imagination is constantly being solicited to add details to the onscreen images: when one hears sounds (thunder and rain, a purring cat) that don't correspond to what one sees, yet another layer to the complex mix is added.

A second viewing of the film reveals the overall clarity of the narration as well as the clarity of the sound effects and images – as well as the recognition that these factors never reinforce one another simply, but usually provide other options to our imaginations. Perched very high above a courtyard, we see a man firing a rifle at birds, glimpse a camel being led in and out of the cloistered space, and the jump cuts only intensify the fast jumble of curious details into a Paradjanov-like mosaic. And the fact that the narration isn't so much explaining as providing additional details adds

to the overall effect of productive oversaturation.

Camera movements, compositions in depth, colors, editing, changes in focus: these are important parts of Dutta's technical arsenal, marshaled together to yield a highly suggestive synthesis of documentary and fiction in which the main preoccupation is a myth of origins. A male narrator assures us that "I am no scholar, but I know that once the village was shaped like a fish" and was consequently attacked by crows, so that the shape was altered to that of a lion (occasioning a brief stretch of illustrative animation). From there he proceeds into speculations and versions of how his parents met and the sources of other factors in his identity and surroundings. (The film's title clearly alludes not only to a serial-like construction, but also to a continuity of successive generations.)

One key line offers the closest that the film ever comes to an explanation of its own interactive methodology: "Father once told me about all this in detail. In my conscious state, I find all these tales nonsensical. Only in my dreams are their meanings truly understood."

The way that documentary merges with fiction in this setup is what seems most Resnais-like about the drifting tracking shots and pans, which impose mysterious narratives on documentary investigations of locations, locations that are imbued with a sense of an inaccessible past. During the portion of the narration just quoted, the camera slowly pans up the ruins of a building, past blind, empty window frames suggesting portals into diverse memories or fancies, until it arrives at the figure of a man, the narrator's father, sleeping – and presumably dreaming – on an elevated terrace. The confusion about whether it's the narrator or the father who's dreaming ultimately yields the recognition that all stories about the past are dreams of one kind or another, requiring our own predilections and personalities – that is to say, our own *mise en scène* and imagination – in order to gain coherence.

Jonathan Rosenbaum

preveo / translated by Vedran Pavlić

There is no such village. The film was shot in various corners of the city of Poona, mostly located in the thick of crowded markets and residences. If anyone would visit those places of my film, they would never recognize them. The village only existed in my head, as a film-maker I gleaned those spaces that had the potential to be transformed into the village of my imagination. It is very important for me, as cinema is not merely recording something beautiful, but a lot of work goes into identifying and constructing things as beautiful, within the given physical and aesthetic constrains.

Amit Dutta

prevela / translated by Sanja Horvatinčić

DVA PREDAVANJA O TEMPORALNIM STRUKTURAMA FILMA
TWO LECTURES ON THE TEMPORAL STRUCTURES OF CINEMA

Klaus Wyborny

Kamera kao glazbeni instrument
Predavanje istražuje udaraljkaški poredak principa vremena, kako se pokazuje na filmu. Uz razne primjere, također iz Wybornyjevih filmova.

Rani oblici filmske naracije i njihova primjenjivost danas
Predavanje o narativnim strukturama i kako one uspjevaju nametnuti razumljivi poredak u složenom sustavu slika. Uz različite filmske primjere:
From Paris to Monte Carlo (George Méliès 1905.), *Resurrection* (D.W. Griffith 1909.), *Her Terrible Ordeal* (D.W. Griffith 1909.), te iz Wybornyjevih vlastitih filmova.

The Camera as Music Instrument
A lecture exploring percussive ordering principles of time, as exhibited on film. With various examples, also from Wyborny's own films.

Early Forms of Filmic Narration and their Relevance for Today
A lecture about narrative structures and how they manage to impose an understandable order in complex systems of images. With various film examples: *From Paris to Monte Carlo* (George Méliès 1905), *Resurrection* (D.W. Griffith 1909), *Her Terrible Ordeal* (D.W. Griffith 1909), and from Wyborny's own films.

DOLAZIMO IZDALEKA, A OTIĆI ĆEMO JOŠ DALJE

Olaf Möller

Jonathan Rosenbaum (SAD) pokrenuo je 1997. godine eksperiment/istraživanje suvremene – neki bi rekli: nove – filmofilije pozvavši četiri pažljivo odabrana sudionika – Adriana Martina (Australija), Kenta Jonesa (SAD), Alexandera Horwatha (Austrija) i Nicole Brenez (Francuska) – da napišu pisma u kojima će proanalizirati svoju filmofiliju – i svoj život s filmofilijom. Oni su to i učinili, najčešće na autobiografski, pomalo ispovjednički način. Nitko od odabranika nije napisao: ja nisam filmofil. Toj razmjeni (zapravo: štafeti, s obzirom da pisma nisu napisana istovremeno, već jedno za drugim) pridodni su uvod i epilog koje su napisali Rosenbaum, odnosno Raymond Bellour (Francuska).

Tih šest tekstova, pod zajedničkim nazivom *Filmske mutacije*, po prvi je put objavljeno (na francuskom) u "Traficu" br. 24; uslijedili su i prijevodi na nizozemski, njemački, talijanski i engleski jezik, kao i dugi niz pisama koje je 2002. godine potaknuo BAFICI (te su stoga originalno objavljena na španjolskom jeziku, zajedno s originalnih šest pisama, u knjižici pod nazivom *Movie Mutations: Cartas de Cine*), s daljnjim promišljanjima dvoje originalnih mutanata, Martina i Brenez, kao i dvoje novih sudionika, Quintina (Argentina) i Marka Peransona (Kanada), te opet sa završnim napomenama Rosenbauma. Ta dva niza pisama danas predstavljaju okvir za zbornik tekstova – od kojih su mnogi također dio nekih rasprava – pod nazivom *Filmske mutacije. Promjenjivo lice svjetske filmofilije*, koje su 2003. godine Rosenbaum i Martin uredili, a bfi objavio.

Od pojave tog projekta, dogodilo se nekoliko stvari, koje su sve na ovaj ili onaj način povezane s *Filmskim mutacijama*: Rosenbaum je objavio još jednu knjigu svojih tekstova, *Esencijalni film. O nužnosti filmskih kanona* (John Hopkins UP; 2004.), koja nudi svojevrsni popis prijedloga 1000 filmova koje je prozvao *Osobni kanon*; "Trafic" je u svojem opsežnom pedesetom broju postavio pitanje: "Qu'est-ce que le cinéma?", a odgovore je dobio i od autora povezanih s projektom *Filmskih mutacija*: Rosenbauma, Martina, Jonesa i Brenez; obilježavajući svoju 40. obljetnicu, Austrijski filmski muzej, zajedno sa Synema – Gesellschaft für Film und Medien, u travnju 2004. godine organizirao je međunarodnu konferenciju pod nazivom "Pisanje/Film/Povijest – Filmofilija i kanonizacija": nekoliko mjeseci kasnije, isti je filmski muzej prikazao program "Utopijski film. 100 prijedloga", još jedan esej o kanonizaciji.

Rosenbaum je na bečkoj konferenciji održao predavanje, a isto sam učinio i ja. Rosenbaum se pozabavio temom *Povijest filma i filmska kritika na filmu: francuski novi val*; ja sam izrazio svoju frustriranost dominantnim diskursom, njegovom vizijom kao i praksom filmofilije – govorio sam o sudaranju o zidove dogmi koji se postojano pretvaraju u aksiome, o tome koliko je teško izmijeniti način na koji ljudi razmišljaju o filmu, o strukturama moći koje postoje, a koje se rijetko spominju, itd. Ovaj je tekst proizašao iz tog predavanja koje je, usput, nosilo naziv *Cui Bono?*

Razmotrimo prije svega Rosenbaumovu osnovnu ideju koja leži u pozadini *Filmskih mutacija*: postoji mlađa generacija filmofila koji su kritičari, selektori, i/ili učitelji (svi mutanti pripadaju barem dvjema od tih triju skupina); četvero odabranih – kao što knjiga dokazuje: ima ih više – navodno mijenjaju način na koji ljudi gledaju filmove i razmišljaju o njima; također, nalaze se na sve važnijim, odnosno utjecajnijim, pozicijama. Stoga se doima sas-

vim razumnim započeti dijalog s njima, vidjeti u čemu se slažemo, a u čemu ne slažemo.

Generacijski gledano, Rosenbaum i Bellour pripadaju "Film je mrtav" generaciji; originalni mutanti, dakle, pripadaju "video"-generaciji za koju film ne predstavlja *unio mystica*, već samo jednu opciju, jedan stav; dvije kasnije pridošlice, Quintin i Peranson, po godištu im ne pripadaju; jedan je desetak godina stariji, a drugi desetak godina mlađi od originalnih mutanata. Još nešto valja spomenuti: Quintin je jedini mutant iz zemlje koja ne pripada onomu što se mora nazvati zapadnim kulturnim kontekstom.

Glavni kriterij odabira mutanata bio je – po klasičnom filmofilmskom običaju koji ima kompulzivnu potrebu definirati tko je naš, a tko nije – zajednički ukus koji se ne suprotstavlja dominantnom diskursu, već ga čak i podržava (Kiarostami, itd.), kao i njegovu povijest (*Cahiers di Cinéma*, novi val, itd.): John Cassavetes, Philippe Garrel, Chantal Akerman, Jean Eustache, Monte Hellman, Abel Ferrara, itd... Podjednako je važno da ne dolaze svi iz istog dijela svijeta. Dakle: dolaze odasvud, a opet svi vole, uglavnom, iste stvari.

Zbog čega sve to izgleda kao primjer za ideju koju Rosenbaum gaji: "(...) globalni sinkronicitet: simultana pojava na prvi pogled istih ukusa, stilova i/ili tema u različitim dijelovima svijeta, bez dokaza da te zajedničke i sinkronizirane osobine međusobno utječu jedna na drugu – što sve sugerira globalno iskustvo koje još nije adekvatno identificirano". Pa, s obzirom da sedmero od osmero sudionika dolazi iz zapadnog kulturnog konteksta, to i nije pretjerano iznenađenje, dok osmi dolazi iz zemlje čiji je barem glavni grad poznat po svojem kozmopolitskom duhu (da ne govorim da je njegova kultura općenito definirana zapadnjačkim tradicijama). I: četvero od osmero dolazi iz zemalja u kojima se govori engleskim jezikom (uz iznimku Quebeca), a dvoje iz Francuske, dok Quintin tečno govori i engleski i francuski, a Horwath barem engleski (iako su obojica svoje tekstove napisali na materinjem jeziku). U biti, u tome je mala uloga "zajedničkog globalnog iskustva", a velika kultura i jezika. Ovdje moramo razmotriti nešto drugo: da postoji više ljudi s pasivnim znanjem nekog jezika nego aktivnim – što znači: mnogi koji se teško mogu izraziti na engleskom i/ili francuskom ipak ih mogu čitati i razumijevati. Neravnoteža je zapanjujuća.

Adrian Martin dotiče se pitanja jezika kada, u svojem drugom pismu, govori o tome koliko se mnogo zapadne (u osnovi francuske i američke) filmske kritike i teorije prevodi na "ostale" jezike, a koliko se malo "njihovih" tekstova prevodi na "naše" jezike (što opet uglavnom znači engleski i francuski), i to je šteta. Dobro. Ali što to znači, odnosno, što bi razumna promjena podrazumijevala? 1. Na potpuno materijalističkoj razini: riječ je o velikom financijskom ulaganju s obzirom da su prevoditelji za "stranije" jezike skupi; evo primjera: tekst nekog iranskog kritičara napisanog na perzijskom jeziku koji bi se trebao prevesti na engleski izdavača stoji nekoliko puta više nego tekst autora, ne nužno Iranca, koji se može izraziti na engleskom. 2. Ali prije nego što stignemo do toga: kako ćete pronaći i odabrati tog iranskog kritičara koji piše na perzijskom? Dakle, netko ovdje mora govoriti taj jezik kako bi skrenuo pozornost baš na tog kritičara. 3. Ali što ako je taj kritičar/znanstvenik/"specijalist"/štogod neortodoksnog uma, odnosno netko tko nije 100% na partijskoj liniji dominantnog diskursa i možda odabere nekog iranskog kritičara koji hvali, primjerice, Bahrama Bayzaija umjesto Abbasa Kiarostamija – bi li zapadni kulturni kontekst bio dovoljno tolerantan da pruži prostor tom kritičaru i njegovim razmišljanjima? (Kao ipak ne-nevažni dodatak: kako se taj nekonformist našao u položaju da ga ljudi pitaju za savjet?) I 4., je li zapadnjački kulturni kontekst spreman prihvatiti te razlike i uključiti ih u svoje rasprave, i je li spreman na suživot s vjerojatno očiglednim kontradikcijama?

Još jedna neravnopravnost u *Filmskim mutacijama*: dok se pet od dvanaest poglavlja knjige bavi azijskim filmom, u knjizi nema ništa o afričkom filmu – gotovo ništa o latinoameričkom – i jedva nešto o srednjeeuropskom i istočnoeuropskom filmu; toliko o "globalnom". Čini se da to jednostavno nisu teme o kojima mudri filmofili danas pišu...

Također, samo je jedan autor tekstova iz Azije, Hasumi Shigehiko, (u redu, nemojmo zaboraviti Mehrnaz Saeed-Vafu, premda njezin rad na temu razmjene između Rosenbauma i Kiarostamija smatraju toliko nebitnim da je navode samo u zagradi...).

Hasumi je koautor četvrtog poglavlja koje se sastoji od eksperimenta u "globalnim sinkronicitetima" između Masumure Yasuza i nekoliko američkih osobenjaka, pripadnika otprilike iste generacije: Samuela Fullera, Nicholasa Raya, Franka Tashlina, Douglasa Sirka. Hasumi je trebao proanalizirati japanstvo Howarda Hawksa, ali zapravo to nije učinio. Nije ni čudo: Hasumi je vjerojatno bio najgori mogući izbor za taj projekt s obzirom da u Japanu predstavlja nešto poput oca postmoderne filmske teorije; jednostavno rečeno: Hasumija zanima što je na način francuskog filmofila američko kod Makina Masahira, a ne što je japansko kod Howarda Hawksa (usput, Sato Tadao vjerojatno bi bio mnogo pametniji izbor za takvu razmjenu pisama – tu postoji i jedan problem: mislim da mu se engleski nije ništa popravio u posljednje vrijeme; također, Sato pripada starijoj generaciji u odnosu na Rosenbauma i Hasumija što je moglo dodatno pomutiti situaciju). Četvrto poglavlje posebno je zanimljivo stoga što je riječ, s Rosenbaumove strane, o nečemu što nalikuje na auto-destrukciju projekta *Filmskih mutacija*: Rosenbaum shvaća da njegovo kroz-kulturalno čitanje funkcionira samo na površini.

A to je ovdje ključna riječ: površina. Na neki je način suvremena filmofilija kult univerzalne površine čiji je jedan od najpotentnijih izraza jedna osobita filmofilmska praksa: gledanje filmova bez podnaslova, čak i onih na jezicima o kojima nemate pojma (iz praktičnih razloga, zanemarit ćemo problem nahsinkronizacije). Ta praksa, što se filmofilmske mitologije tiče, potječe od Henrija Langloisa i njegove legendarne programske prakse prikazivanja svega i to na najjednostavniji način, što je prilično često podrazumijevalo kopije bez podnaslova. Langlois i njegovi učenici smatrali su da će se filmovi moći razumjeti kroz sliku, a ne riječi - nijemi film ih je to naučio, odnosno barem su oni to tako shvatili. Ili da budem precizniji: vjerovali su da postoji jezik slika i pokreta koji je važniji od jezika riječi. U to su im vrijeme riječi vjerojatno značile "manipulaciju", odnosno "agitaciju" - naravno, suvremene riječi, a ne rečenice i poglavlja iz velikih klasika u kojima su tražili nadahnuće... Jedan drugi filmofilmski mit govori o problemima s engleskim jezikom kod novovalovaca, što ih je primoralo da pažljivije gledaju sliku i "opipavanjem" ulaze u film, s obzirom da nisu mogli pratiti dijaloge. Koncept mizanscene također je povezan s time da se gledatelju omogući da film shvati bez da nužno razumije jezik. Kao što je Rivette to polemički istaknuo: jezik potreban da se shvati Mizoguchija nije japanski, već jezik mizanscene. Osobno i podjednako polemički govoreći, mislim da je to potpuno sranje, ali cijenim plemenitu ideju koja iza toga stoji: za Rivetta mizanscena je bila esperanto mehano-objektivno promatranog svijeta, univerzalistički idiom. Ali zašto bi se neki Japanac ili pripadnik naroda Fang zanimao za univerzalizam kada to ima malo ili nimalo veze s njegovom vlastitom kulturom?

Filmofilmstvo utemeljeno na ideji/idealu mizanscene može opisati samo "sekundarnu realnost" filma, a to je sama površina, odnosno, može samo na "apstraktno humanistički" način shvatiti sliku, zvukove i ritmove. Gubi se "primarna realnost" koja predstavlja bit filma u njegovom kulturnom kontekstu, a s time i svaka mogućnost za pogreške i nesporazume - po Goetheu, jedino ono što ujedinjuje čovječanstvo.

Taj se problem također nalazi i u srži rasprave Kenta Jonesa o Tsai Ming-liangu, koja je u svojoj prvoj polovini zapravo polemika protiv kulture specijalista koja, po njegovom mišljenju, ograničava pristup filmovima iz "stranijih" dijelova svijeta time što neprestano ističe kako ih ne možemo razumjeti bez kvalitetnih uputa. Jones se, opet, poziva na jednu drugu klasičnu polemiku, "Nasljeđe T. E. Lawrencea - Napredna politika zapadnih filmskih kritičara na Dalekom istoku" Stephena Teoa. Premda: Teoa manje zanima pitanje "smiju li zapadnjaci voljeti azijske filmove bez da ih budu sposobni cijeniti zbog onoga što oni jesu", na što je odgovor potvrdan - ali ne smiju pomisliti kako azijskim filmskim kritičarima mogu govoriti što da misle o vlastitim kinematografijama. Teo se žestoko suprot-

stavlja načinu na koji se mnogi utjecajni zapadni kritičari ponašaju u Aziji: poput imperijalističkih nasilnika čiji je odnos prema azijskim kolegama jedna velika uvreda. Na kraju svoje *cri de coeur* Teo pred *establishment* zapadnog kulturnog konteksta postavlja izazov: prihvatite azijske filmske kritičare kao ravnopravne, ali drukčije. Inače - što? Teo je svakako svjestan da promjena ovdje može biti samo jednostrana, da zapadni kritičarski *establishment* mora dobrovoljno podijeliti moć koju drži u svojim rukama.

A upravo je to ono što bi "Filmske mutacije" željele zagovarati, ali ne znaju na koji način, a kako bi i znale kada njihova implicitna - a u slučaju Rosenbauma čak i eksplicitna - ideologija zajedničkog, podijeljenog humanizma, univerzalistički "apstraktni humanizam" uklanja svima potrebu da prihvate sasvim konkretnu nužnost vlastite promjene. Tolerantnost je plemenita, ali se suočena s nužnim promjenama u globalnoj moći filmofilije doima samozadovoljnom - a i o čijoj se tolerantnosti uopće radi?

Rosenbaum tvrdi da je stajalište kako su se "sva važna otkrića u povijesti filma već dogodila drsko i pomalo arogantno", i ja se svakako s tim slažem, iako to ne bih rekao tako relativno pristojnim riječima. Ipak: u *Filmskim mutacijama* nema niti jednog teksta o "otkriću" - Jones o džingiskanskoj veličini Alija Hamraeva, Eric Cazdyn o revolucionarnoj nježnosti Hanede Sumika ili Christoph Huber o složenosti Giorgia Ferronija svakako bi bili poučniji, a i više bi nas očarali… Umjesto toga, dominantni filmofilski diskurs učvrstio je svoj kulturno-povijesno-politički položaj opetovanim slavljenjem Tsaija, Houa i Kiarostamija - tu knjigu jednostavno ne zanimaju novi pravci i smjerovi: to je "izvješće o stanju nacije" koje glumi da je zapravo "poziv na oružje".

Pa, Rosenbaum piše o Masumuri – ali kakvo je otkriće autor koji se spominje u praktički svakoj – čak i zapadnoj! – studiji koja se makar samo dotiče japanskog novog vala (da ne spominjemo da je kroz godine čak i ponešto konzervativna Japanska fondacija redovito priređivala retrospektive Masumure)? I, da, imamo još i drugo pismo Nicole Brenez koje predstavlja neku vrstu izvještaja o "otkriću": otkriću francuske avangarde gdje je val novih autora doveo do "ponovnog otkrića" ranijih praktičara i filmova – čemu ne mogu prigovoriti, osim da Brenezin entuzijazam svakako nadahnjuje, ali… recimo: povemeno možda i previše… Ali, ako ništa drugo: netko barem zauzima čvrsto stajalište.

Ovdje je važno da neka pojava danas dovodi do ponovnog promišljanja prošlosti. Tužno je priznati da je do sada provedeno svega nekoliko sličnih eksperimenata u prosudbi, ponovnom otkrivanju i potvrđivanju iranske i kineske kinematografije, jednako kao što je tek nekoliko raspršenih pokušaja izvršeno s ciljem pronalaženja novog pristupa filmskim kulturama središnje i istočne Europe – od strane dominantnog diskursa, naravno (Eisenschitz i Germani). Ljudi "tamo" obično prilično dobro poznaju vrline i mane vlastitih kinematografija, više su nego spremni podijeliti ih sa svakim koga to zanima (i ne izgleda kao potpuni idiot), a čak su spremni i raspravljati o razlikama u stajalištima; što ostavlja još jedino problem postojanja istinske želje za cjelovitim integriranjem tih filmskih kultura, a ne samo s točke njihovog "otkrivanja", pri čemu se riskira da će se kanon u tolikoj mjeri izmijeniti da će se pritom iznenada izgubiti neki od "naših" uporišta. Filmske kulture poput iranske i tajvanske (nakon što su srezane na mjeru koju dominantni diskurs može kontrolirati) u kanon su dodane samo kako bi se dobilo na šarolikosti, da tako kažem – jer se ni ne radi o njima, već o nama. Ovo još uvijek nije njihov svijet. Globalna filmofilija tamo završava. Ako je to sve za što je filmofilija sposobna, bolje bi bilo da je i nema. Očekivani gubici mnogo su veći od dobitaka.

Postcript 2010.

Pet godina kasnije još sam nezadovoljan ovim tekstom. Kao prvo: loše je napisan; čestitke svima koji su se uspjeli probiti kroz to nečitljivo kopile. Ovom sam ga prigodom malo preradio – sada bi trebao biti malo tečniji; to je podrazumijevalo i rekonstrukciju nekih odlomaka, kao i izbacivanje pojedinih dijelova – ništa bitno, samo ono što je zamagljivalo argumentaciju (što vrijedi i za sada definitivno izbrisan dio *Fragmenti prekinutog pokušaja* – dodatka

originalnoj objavi teksta u *Ekranu* 5-6 2005.). Osim toga: ne sviđa mi se cijeli ton teksta – riječ je o opreznoj raspravi koja pokušava pružiti potporu i pomoć (na često nametljiv način). Susretljivost nikad nije dobra kod rasprava – rasprave su korisne samo kada su agresivnije od ove kukavice, sigurnije u sebe i usmjerenije prema jednom cilju. Istina je: rasprave se bave odgovorima – mene više zanimaju pitanja i sumnje, dvojbe i nejasnoće, eksperimenti u razlikama... Ipak, problemi o kojima sam pisao ostaju isti, a situacija se promijenila na gore, a ne na bolje – u to je vrijeme (filmska) kulturna klima bila oprezno liberalna, a sada je otvoreno konzervativna, sve usklađenija s općenitim političkim povlačenjem proteklih godina... Međutim, doista ne želim više govoriti o tome – prokleti mi je tekst odnio već dovoljno vremena. A opet, ako je uspio pomoći barem nekolicini ljudi da izraze svoje nezadovoljstvo, pa, cijeli se pothvat isplatio.

preveo / translated by Vedran Pavlić

WE COME FROM AFAR AND WE WILL GO FURTHER

In 1997 Jonathan Rosenbaum (USA) started an experiment/investigation in/-to contemporary - some would say: the new - cinephilia by inviting four carefully selected participants - Adrian Martin (Australia), Kent Jones (USA), Alexander Horwath (Austria), Nicole Brenez (France) - to write letters in which they would consider their - life with – cinephilia; which they did, usually in an autobiographical, somewhat confessional mode. None of the chosen said: I'm not a cinephile. This exchange (actually: relay, as the letters weren't written all at once but one after the other) were augmented by an introduction and an epilogue courtesy of respectively Rosenbaum and Raymond Bellour (France).

These six pieces, collectively called Movie Mutations, were first published (in French) in "Trafic" no. 24; translations into Dutch, German, Italian, and English followed, as well as a second set of letters suggested by BAFICI in 2002 (and therefore published first in Spanish, together with the original six, in a small book called *Movie Mutations: Cartas de Cine*), featuring further thoughts by two of the original mutants, Martin and Brenez, as well as two new participants, Quintin (Argentina) and Mark Peranson (Canada), plus again Rosenbaum with some final advice. These two sets of letters, now, bookend a collection of pieces - many them exchanges of some sort - called *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, edited by Rosenbaum & Martin and published by the *bfi* in 2003.

Since it hit the scene several things happened, all of them relatable in one way or another to the Movie Mutations-project: Rosenbaum published another collection of his writings, *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons* (John Hopkins UP; 2004), which features as a kind of conclusio a suggested viewing-list of 1000 films called Personal Canon; "Trafic" asked in its massive no. 50 "Qu'est-ce que le cinéma?" and got some of the

answers from writers connected to the Movie Mutations-project: Rosenbaum, Martin, Jones, and Brenez; in celebration of its 40th anniversary, the Austrian Film Museum together with Synema - Gesellschaft für Film und Medien, hosted, in April 2004, an international conference called "Writing/Film/History - Cinephilia and Canonization"; a few months later, said Film Museum presented a program called "Utopia Cinema. 100 Suggestions", another essay in canonisation.
Rosenbaum gave a lecture at the Viennese conference, and so did I. Rosenbaum considered *Film History and Film Criticism on Film: The French New Wave*; I gave voice to my frustration with the Dominant Discourse, its vision as well as its praxis of cinephilia – I talked about hitting walls of dogma that got encrusted into axioms 24/7, the difficulties of changing people's way of considering cinema, the power structures at work that more often than not are left undiscussed, etc. This piece here grew out of that talk which, by the way, was titled *Cui Bono?*.

Let's consider Rosenbaum's original notion behind the Movie Mutations-project: There's a younger generation of cinephiles who are critics, programmers, and/or teachers (all of the mutants occupy themselves with at least two of these); the four chosen - as the book shows: there are more - arguably change the way people watch and think about films; also, they are holding ever more important ie. influential positions. Therefore, it seems quite sensible to start a dialogue with them, see what common ground there is and what the differences are.
Generation-wise, Rosenbaum and Bellour belong to the 'Cinema-Is-Dead'-generation; the ur-mutants, then, belong to the 'video'-generation for which cinema and film wasn't an unio mystica but an option, a statement; the two later additions, Quintin and Peranson, belong age-wise to neither, the first being about ten years older, the latter about ten years younger than the ur-mutants. And something else seems worth mentioning: Quintin is the sole mutant from a country that doesn't belong to what has to be called the Western cultural context.
The main factor for selecting the mutants was - in classical cinephile fashion which has a compulsive need for defining in- and out-groups - a shared taste that doesn't contradict and is even in support of the dominant discourse (Kiarostami etc.) and its history ("Cahiers du Cinéma", Nouvelle Vague etc.): John Cassavetes, Philippe Garrel, Chantal Akerman, Jean Eustache, Monte Hellman, Abel Ferrara etc… It's equally important that they're from different parts of the world. So: They're from all around yet like, for the main part, the same things.

Which makes it look like an example for a notion Rosenbaum's been cultivating: "[…] global synchronicity: the simultaneous appearance of the same apparent tastes, styles and/or themes in separate parts of the world, without any signs of these common and synchronous traits having influenced one another – all of which suggest a common global experience that has not yet been adequately identified". Well, considering that seven of the eight participants come from a Western cultural context this seems not to be too surprising, while the eighth comes from a country whose capital at least is legendary for its cosmopolitan spirit (not to mention that its culture is generally defined along Western traditions).
And: Four of the eight come from English-speaking countries (pace Quebec) and two from France, while Quintin is fluent in English and French, and Horwath at least in English (although both preferred to write in their native languages). In essence this has little to do with some "common global experience", but quite a lot with cultures and languages. Something else we need to consider here is: that there are more people with a passive knowledge of a language than with an active – meaning: a lot of people with difficulties expressing themselves in English and/or French are nevertheless quite capable of reading and understanding them/it. The imbalance is striking.
Adrian Martin touches on the problem of languages when, in his second letter, he talks about how much Western (meaning basi-

cally French and American) film criticism and theory is translated into 'other' languages but how little of 'their' writings into 'ours' (meaning, again, mainly, English and French), and that this is a shame. Right. But what does it mean, i.e., what would a sensible kind of change entail? 1. On a full frontal materialist level: a major financial investment as translators for 'more foreign' languages are expensive; to give a basic example: a text by an Iranian critic writing in Farzi which would have to be translated into English costs the publisher several times more than a piece by an author, Iranian or otherwise, capable of expressing himself in English. 2. But before we come to that: How does one find and choose that Iranian critic writing only in Farzi? So, somebody here has to know the language to point out that particular critic. 3. But if that critic/ scholar/"specialist"/whatever were a non-dogmatic mind i.e. somebody who's not 100% in sync with the dominant discourse's party line and might therefore chose an Iranian critic praising eg. Bahram Bayzai instead of Abbas Kiarostami – would the Western cultural context have the tolerance to feature that critic and his opinions? (As an aside of nevertheless some importance: How did that non-conformist come into a position where people as for his advice?) And 4., is the Western cultural context willing to accept these differences and include them into its arguments, and is it willing to live with the probably apparent contradictions?

Another inequality in *Movie Mutations*: While five of the book's twelve chapters deal with Asian cinema, there is nothing on African -, barely anything on Latin American -, less than little on Central and Eastern European cinemas; so much for 'global'. Seems these are just not the topics to talk about for smart cinephiles these days...

Also, there's but one Asian contributor, Hasumi Shigehiko (okay, let's not forget Mehrnaz Saeed-Vafa, although her work on the Rosenbaum-Kiarostami-exchange was deemed so secondary that she's featured only in parenthesis..).

Hasumi is the co-author of Chapter 4, which consists of an experiment in "global synchronicities": Rosenbaum considers the possibilities of such "synchronicities" between Masumura Yasuzō and a few US-mavericks roughly his contemporaries: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Frank Tashlin, Douglas Sirk; Hasumi was supposed to consider the Japaneseness of Howard Hawks, but didn't really. And no wonder: Hasumi was probably the worst possible choice for this project considering that he's something like the father of postmodern film theory in Japan; put simple: Hasumi's interested in what's American the French-cinephile way about Makino Masahiro and not what's Japanese about Howard Hawks (Satō Tadao, by the way, would probably have been a much more sensible choice for such an exchange – problem is: I don't think his English has gotten any better lately; also, Satō belongs to the generation before that of Rosenbaum and Hasumi which might've muddled things up further). What makes Chapter 4 particularly interesting is that, from Rosenbaum's side, it's something like an auto-deconstruction of the Movie Mutations-project: Rosenbaum comes to realize that his cross-cultural readings only work on the surface. Which is the operative word here: surface. In a certain way contemporary cinephilia is a cult of the universal surface, one of whose most potent expressions is a particular cinephile practice: watching films unsubtitled including works in languages one doesn't have the slightest clue about (for practical purposes we'll just ignore the problem of dubbing). This practice, cinephilia-mythology-wise, originates with Henri Langlois and his legendary programming praxis of showing everything and in the way it's easiest available which quite often meant prints without subtitles. Langlois and his disciples believed that films would make themselves understood through their images, not through words – silent cinema had taught them so, or that's at least how they understood it. Or to be more precise: They believed that there is a language of images and movements that's more important than that of words. Words, back then, probably meant 'manipulation' ie. 'agitation' to them – contemporary words, that is, not the lines and chapters of the great classics to which they looked for inspiration... Another

cinephilia-myth tells of the Nouvelle Vague'ians' problems with English which lead them to look more closely at the pictures and 'feel' their way into the film as they weren't quite able to follow the dialogue. The concept of mise-en-scene has also quite a lot to do with enabling the viewer to make sense of a film without the need to understand its language. As Rivette had it, polemically: The language one needs to understand in order to appreciate Mizoguchi is not Japanese but mise-en-scene. Personally and equally polemically speaking I think that this is utter bullshit but I appreciate the noble sentiment motivating it: for Rivette et.al. mise-en-scene was the Esperanto of the mechano-objectively observed world, a universalist idiom. But why should a Fang or a Japanese be interested in a universalism that has little if anything at all to do with his own culture?

A cinephilia based on the idea/ideal of mise-en-scene is only able to describe a film's 'secondary reality' which is the surface itself, i.e., it can only make an 'abstract humanist' sense of the images and sounds and rhythms. Its 'primary reality' which is the film's essence in its cultural conditions gets lost, and with it all possibilities for mistakes and misunderstandings – per Goethe the only things that unite mankind.

This problem is also at the core of Kent Jones' consideration of Tsai Ming-liang whose first half is actually a polemic against the culture of specialists which, he thinks, limits everybody's access to films from "more foreign" parts of the world by constantly pointing out that we can't understand them properly without guidance. Jones, again, refers to another classic polemic, Stephen Teo's "The Legacy of T.E. Lawrence - The Forward Policy of Western Film Critics in the Far East". Although: Teo is less concerned with the question of, Are Westerners allowed to love Asian films without being able to appreciate them for what they are?, which, yes they're – but they shouldn't think that they can tell Asian film critics what to think about their own cinemas. Teo fiercely challenges the way a lot of influential Western critics behave in Asia: like Imperialist thugs whose whole manner towards their Asian counterparts is one huge insult. At the end of his *cri de cœur* Teo throws a challenge at the establishment of the Western cultural context: To accept Asian film critics as equal but different. Or else – what? Teo is certainly aware that change here can only be unilateral, that the Western critical establishment has to share the power it still holds of its own free will.

Which is what "Movie Mutations" would like to advocate but doesn't know how, and how could it as its implicit - in the case of Rosenbaum even explicit - ideology of a common, shared humanity, a universalist 'abstract humanism' prevents everybody from having to accept the very concrete necessity of changing themselves. Tolerance is noble but in the face of the need for changes in cinephilia's global power structure it looks just complacent – and whose tolerance is it anyway?

Rosenbaum claims that the belief "that all the important discoveries in film history have already been made" is "presumptuous and somewhat arrogant", and I certainly agree on that although I wouldn't express it in such comparatively polite terms. That said: There's not a single piece on a 'discovery' to be found in "Movie Mutations" – Jones on the Ghengis Khan'ian greatness of Ali Hamraev or Eric Cazdyn on the revolutionary gentleness of Haneda Sumiko or Christoph Huber on the intricacies of Giorgio Ferroni would have certainly been more enlightening as well as enchanting... Instead, cinephilia's dominant discourse reinforced its cultural-historical-political position by again praising the likes of Tsai, Hou, and Kiarostami – the book just isn't interested in new paths and roads: It's a state-of-the-union-address posing as a call to arms.

Well, there's Rosenbaum on Masumura – but what kind of discovery is an auteur who's mentioned in just about every - even Western! - study that only so much as touches on the Japanese New Wave (not to mention that over the years even the somewhat conservative Japan Foundation quite regularly presented Masumura-retrospectives)? And, yes, there's Nicole Brenez's second

letter which is a kind of report on a 'discovery': That of the French avant-garde where a wave of new auteurs brought on a 're/discovery' of earlier practitioners and films – against which I can't even say anything except that Brenez's enthusiasm is certainly inspiring but… let's say: maybe a bit too much at times… But at least: Someone is making a stand.

What's important here is that an occurrence in our days leads to a reconsideration of the past. Sad to say that up till now only a few somewhat similar experiments in revision, re-/discovery and recognition were embarked on with Iranian and Chinese cinemas, same way that only a few scattered attempts were made at looking anew at Central and Eastern European film cultures – by the dominant discourse, that is (pace Eisenschitz and Germani). People 'there' usually know the measures and glories of their respective cinematographies quite well, are more than willing to share them with anybody who asks (and doesn't look like a total idiot), and are even prepared to discuss differences of opinions; which just leaves the problem of actually wanting to integrate these film cultures in full, and not only from the point of their 'discovery' on, thereby risking that the canon will change in such a way that suddenly some of 'our' fixtures will get lost in the process. Film cultures like the Iranian or Taiwanese (after having been chopped down to a size controllable by the dominant discourse) were just added to the canon for a bit more colour, so to speak – for all of this is not about them but us. This is still not their world. Global cinephilia ends there. It would be better for cinephilia to end if that's all it's capable of. The losses to be expected seem to be much bigger than the gains.

Postscript 2010

Five years later I'm still unhappy with the piece. For one thing: It was shoddily written; congrats to each and every one who made it through this almost unreadable bastard. I re-worked the text a bit for this occasion – it should now have a slightly clean-smoother flow; part of this meant re-phrasing some passages plus taking out a few things – nothing essential, just stuff that clouded the argument (which also goes for the now definitely deleted Fragments of an Aborted Attempt-annex of the piece's original publication in *Ekran* # 5-6 2005). Beyond that: I don't like the whole tone of the piece – it's a cautious tract that tries to be supportive and helpful (in a often pushy fashion). Being helpful never helps with tracts – while tracts are only helpful when they're more aggressive, self-assured and single-minded than this pussy cat. Truth is: Tracts are about answers – I'm more interested in questions and doubts, ambivalence and ambiguities, experiments in differences… Still, the problems addressed remain the same, with things having changed for the worse and not the better – back then, the (film) cultural climate was guardedly liberal, now it's all-out conservative therewith ever more in synch with the general political rollback of recent years… But I really don't want to say more about this – damn piece already took enough time as it is. Yet, if this little something helped a few people with phrasing their feeling of discontent, well, then the whole exercise was worth it.

KLAUS WYBORNY PREDSTAVLJA "HISTOIRE DU CINÉMA"

Eto, nadam se da ste nekako preživjeli ovaj film – sadrži oko 8000 rezova. Tempo je, kao što smo rekli, ponešto neobičan, ali u video spotovima danas znamo vidjeti montažne sljedove koji su jednako brzi. Dakako, ne očekujem da odmah budete u stanju izvući iz toga neku srž. Ipak, želim ukazati na neke spoznaje do kojih se može doći već nakon prvog gledanja.

Govorio sam o dominantnom karakteru ljudskog lica u svim tim kino-filmovima. Vi ćete se s time zacijelo složiti. Doista, u tome možemo prepoznati jedno od temeljnih načela filmskog pripovijedanja: svaki film predstavlja nam na početku neki set od triju ili četiriju lica, koja zatim tijekom filma gledamo u neprestanim mijenama i novim situacijama. Filmovi postaju povijest igre izraza tih lica, koje nastojimo na neki način uskladiti. Tako je bilo već kod Griffitha i do danas se nije bitno promijenilo. Dakako, glumačka dostignuća postala su diferenciranija, šminka bolje leži, a i psihologija je odavno postala istančanija, ali od jedne sekvence do druge i dalje se napreduje istim montažnim postupkom koji je otkrio Griffith.

Vrstu montaže koja se pritom neizostavno javlja (iako se ponekad odgađa zbog ubačenih kadrova) mogli bismo opisati kao linearnu. Ona povezuje dva kadra koji su jedan drugome prostorno strani, s time da u oboma vidimo istoga glumca. Zbog te pomutnje mi kao gledatelji stječemo dojam da se glumac prebacio iz jednoga kadra u drugi i da je na mjestu reza prošlo određeno vremensko razdoblje – naime ono koje mu je bilo potrebno kako bi dospio s jednog mjesta na drugo, dakle, u ekstremnom slučaju iz Beča u Pariz. Zanimljivo je pritom da se time lako mogu u tijek filma integrirati vremenski skokovi, što se čak i u nearistotelovskom scenskom događanju teško uspijeva ostvariti. Tim postupkom se u svakom filmu malo pomalo stvara lanac prostornih i vremenskih skokova, u kojima i između kojih se odvija radnja sa svim svojim digresijama, razdvajanjima i ponovnim susretima, bili oni konfliktne ili prijateljske naravi, jer od njih se, eto, sastoji arsenal ljudskih interakcija.

Istodobno u ovom filmu vidimo da su rezovi koji takoreći stvaraju prostor i koji su popraćeni vremenskim skokovima relativno rijetki. Većina onih koje vidimo su rezovi u kojima se radnja odvija u nekom privremeno utvrđenom prostoru. U njemu se u donekle realnom vremenu neprestano skače tamo-ovamo između isječaka (većinom s licima) – što je obično povezano s razmjenom dijaloga i/ili pogleda, što upada u oči i u kompaktnim verzijama. Više od 80% rezova u filmovima ima veze s razmjenom pogleda. A prema onome što smo vidjeli, može se zaključiti da je ta pojava bivala sve učestalija barem do 1950. godine. Pogledate li današnje televizijske serije, otkrit ćete da se to sada javlja još češće, već zato što je cjelina u kojoj bi pogled imao samo podređeno značenje obično veoma skupa.

Taj drugi tip montaže, okarakteriziran takozvanim postupkom „kadar i protukadar" sa cjelinom koja ih uokviruje, a u kojemu kamera živahno skače s jedne osobe na drugu, predstavlja kralježnicu filmske forme. Za razliku od linearne montaže, koja stvara prostor, ova ga troši – utoliko što se njome reže u smjeru prostornosti koja nam je kao gledateljima već poznata. Osim toga, tijekom razvojne povijesti filma – kao što se jasno vidi u Hathawayevu filmu „Poljubac smrti" ili Rayevu „Johnny Guitar" – sve češće se vraćalo istovjetnom kadriranju. I upravo je to istovjetno kadriranje ono

što nam omogućuje da takve kompaktne verzije gledamo s relativnom lakoćom. Ali ustvari se to i u kinu, dakle pri polaganom i normalnom gledanju, zamjećuje kao pozadinski podtekst koji nam olakšava sanjarenje pri gledanju. Može se, naime, primijetiti da gotovo samo oni filmovi dospijevaju u naša kina u kojima se ti oblici reza mogu vidjeti u što je moguće čišćem obliku. Filmovi koji sadrže tek nekoliko čisto provedenih postupka snimka i protusnimka imaju daleko manje izgleda.

Zanimljivo je da možemo steći sasvim dobar dojam o nekom filmu, a da uopće ne čujemo zvuk i brojne dijaloge, nego se možemo orijentirati isključivo vizualno. Očito su se interakcijski rituali do te mjere standardizirali, i to ne samo u postupku snimka i protusnimka, da se već po izrazima lica glumaca može zaključiti o čemu se radi i u kojem se smjeru odvija sekvenca u okviru filmske dramaturgije. Klasična filmska forma rijetko će nam ponuditi nešto više od pukog niza sukobljavanja i bratimljenja, kako god ona bila oblikovana – kao trenutačna ili isprva odgođena, ali uvijek začinjena raznovrsnim intrigama ljudske požude, koje nam na raspolaganje stavlja život pa naposljetku i književnost.

Dakako, postavlja se pitanje je li se ta forma razvijala od pedesetih godina 20. stoljeća do danas. Moje je mišljenje da u čisto montažno-tehničkom ili dramaturškom pogledu to baš i nije čest slučaj – a ako jest, onda ustvari samo u atmosferski strukturiranim, rubnim domenama, koje služe intenziviranju kinematografskog doživljaja. Naravno da je došlo do određenog napretka, na primjer kod Godarda, ali on je zbog toga morao ispaštati time što njegovi filmovi više nisu dospijevali u kina. Inače se čak i u atmosferskoj domeni u čisto formalnom smislu jedva može otkriti nešto što se nije daleko pregnantnije očitovalo već kod Ejzenštejna ili Vertova.

Često se govori o filmskom jeziku, a neki čak spominju i gramatiku. Ako tako nešto postoji, njezina analiza morala bi se baviti prije svega montažnim strukturama na kojima se zasniva. Sasvim je očito da je u njihovoj pozadini nekakav sustav. Prema mojem mišljenju, već je iz ovih kratkih primjera razvidno da je taj sustav povezan s konstrukcijom prostorâ koji se gledatelju čine barem donekle uvjerljivima, kao i s njihovom sustavnom upotrebom. Može li se tako nešto nazvati jezikom?

Mislim da ne. Jer tom sustavu nedostaje jedan od bitnih sastojaka bilo kojeg jezika, a to je negacija. U najjednostavnijem obliku to je, dakle, riječ „ne“. Dakako, glumac je može u bilo kojem trenutku izgovoriti, ali ne postoji nijedan postupak kojime bi se ona mogla izraziti neverbalno, čisto vizualno. I to je možda jedna od velikih slabosti tog sustava: on se može staviti na raspolaganje svemu i svakome, i uvijek će nam se – barem u čistoj izvedbi – kao gledateljima činiti na neki način uvjerljivim. Ali on može reći „ne“ samo u obliku usmenog iskaza. Kino je medij potvrđivanja.

Ipak, smatram da taj sustav time nije obezvrijeđen. Jer to pripovijedanje podržano prostorom (koje ima brojne preteče u književnosti) – jedan je od velikih darova filmske industrije čovječanstvu. Ne smijemo, naime, zaboraviti, koliko god to može zvučati trivijalno, da se tu radi o strukturiranju vremena, a vrijeme je za naše osjetilne organe najveći misterij. I ne samo za naše osjetilne organe. Čak ni naše razvijene prirodne znanosti nisu nam omogućile stvarno razumijevanje vremena te njegovo nastajanje i prolaznost, njegova očita nepovratnost koja se ruga svakoj simetriji, ostaje tolika zagonetka čak i za fizičare da se može pojednostaviti samo pomoću nekog brahijalnog čina poput velikog praska, ali se ne može doista razumjeti. Opservacije svetog Augustina o fenomenu vremena (u kojima se na mjestu velikog praska još nalazi Bog kao tvorac) prirodne znanosti gotovo i nisu uspjele nadmašiti. A pogledamo li bolje, na raspolaganju nam je zapanjujuće malo pokušaja strukturiranja vremena – pjesništvo, književnost, historiografija, dakle riječ koja se najprije prenosila usmeno, a tek nakon toga je zapisana, najprije u obliku drame: ti pokušaji dugo su bili jedino čime se nad vremenom, doduše, nije mogla uspostaviti kontrola, ali ga se barem moglo dovesti u polje predodžbe.

Tek se s mukom dospjelo do oblika koji bi bio neovisan o riječima: glazbe. S njome je obično povezan i drugi, iako manje prisutan

oblik: ples. Često se govori i o jeziku glazbe, ali ni to nije sasvim precizno, budući da se i kod nje radi samo o sustavu s pomoću kojega se zvukovi povezuju na takav način da se ostvaruje dopadljiv sklad u kojemu se možda nešto može razaznati. Ali ni glazba ne može reći „ne". Ali to jednako tako ne može ni svijet, a svemir ne govori nikakvim jezikom. „Ne" koje je dano ljudima izraz je slobode koju si svemir inače ne dopušta. Činjenica da i nama ljudima uglavnom preostaje – često bolno – potvrđivanje, dakako je drugi par rukava, o kojemu nam filozofija može dosta toga reći.

A otprilike od 1915. godine, od Griffitha, postoji još jedan sustav: film. Sustav koji je tek montaža učinila mogućim i o kojemu se izumitelji filma nisu usudili niti sanjati: jer za braću Lumière ili Edisona radilo se samo o prikazivanju pokreta, a ne samoga vremena. I da su kao mediji pohrane služile nekakve kristalne kocke, nitko ne bi došao na ideju rezanja. Samo je zahvaljujući slučajnosti perforacijskih rupica i lakoće razdvajanja i spajanja slikovnog materijala omogućeno nešto poput sustavne filmske montaže – a time i napredak u prikazu vremena, koji itekako nadilazi jednostavno prikazivanje kontinuuma. I film koji smo upravo vidjeli takav je napredan prikaz, koji u samo 25 minuta obuhvaća čitavu zemljinu kuglu i razdoblje od čak 40 godina, što možda priziva određenu melankoliju, koja će nas pri gledanju lako obuzeti. Sam vrag zna kakva je svrha toga i do kakvih spoznaja će ta nova mogućnost, koja sada postoji već čitavo stoljeće, dovesti čovječanstvo. Možda će ga povesti natrag u pećine neandertalaca, iz kojih se više nećemo usuditi izaći na svjetlo dana – utoliko bi se mogla pokazati sudbonosnom.

Bilo kako bilo, vidim da nam vrijeme polako izmiče i mislim da ću ovdje stati. Nadam se da ste stekli dojam o tome što nam je povijest filma u međuvremenu priredila. Dame i gospodo, zahvaljujem na pozornosti.

Hamburg, 14. 1. – 16. 1. 2006.

prevela / translated by Marina Miladinov






Cântico das Criaturas



Inaba No Shirousagi - ZERO JIGEN

Kustos / Curator:
Go Hirasawa
-

FILM & SITUACIJE
CINEMA & SITUATIONS

FILM & SITUACIJE

Go Hirasawa

Prvi sam se put službeno počeo baviti “filmom” na projekciji cjelokupnog filmskog opusa Masaoa Adachija, koja je u ožujku 2000. godine održana u povodu prisilnog povratka u domovinu u Libanonu uhićenih pripadnika Japanske crvene armije, uključujući i g. Adachija, te objavljivanja “Masao Adachi godina nulta”, posebnog izdanja Eiga Geijutsua [Filmska umjetnost]. S tim sam se zbivanjima slučajno povezao jer je predmet mojih istraživanja bio japanski film kasnih 1960-ih godina, a napisao sam i tekst o Kojiju Wakamatsuu.

Potkraj 1990-ih godina došlo je do ponovnog promišljanja ne samo filma šezdesetih, već i šire kulture, pa su djela i tekstovi iz različitih žanrova postajali sve vidljiviji. U tom smislu, i moja istraživanja mnogo toga duguju današnjoj situaciji. Međutim, istovremeno sam osjećao snažnu odbojnost prema depolitiziranom trendu uzimanja i potrošnje svega što nam je u dosegu. Bio sam uvjeren da, ako govorimo o filmskim djelima iz 1960-ih godina, sve trebamo prihvatiti kao svoje, uključujući i njihovu politiku, a ne da vlastite interese odvajamo od njih. Stoga, ako analiziramo i raspravljamo o radovima Kojija Wakamatsua i Masaoa Adachija, držim da je neizbježno da njihov radikalizam smatramo i prakticiramo kao vlastiti.

U skladu s tim, bavio sam se različitim aktivnostima, što je uključivalo i sudjelovanje u posebnim projekcijama radova bolivijskog revolucionarnog filmskog kolektiva Ukamau de Cine, organiziranje projekcija antologija japanskih *underground* filmova i objavljivanje knjiga. Iako sam u mnogim od tih pothvata, naravno, surađivao s brojnim ljudima izvan područja filma, rekao bih da se moj projekt ustrajno usredotočivao na film.

U međuvremenu, što se mojeg aktivizma tiče, održan je prosvjed protiv zatvaranja podrumskog prostora za klupske aktivnosti na sveučilištu Waseda 2001. godine, Tijekom te borbe, s ljudima oko sebe razmijenio sam različite ideje o temi ’68, uključujući i zamisli o snimanju filmova, o tome kako bi film trebao dokumentirati aktivizam te, obratno, kako bi aktivizam trebao definirati film kao medij unutar konkretne prakse – zapravo, upravo je to područje na kojem razmjenjujem ideje i s vama oboje. Od tada prisustvujemo različitim predavanjima, te sam vas zamolio da za moje izdavačke projekte napišete tekstove i intervjue. Za Bungei Bessatsu, mjesečnik za književnost i kulturu: poseban broj o Godardu, oboje ste prokomentirali različite mogućnosti “teorije krajolika” [fukei-ron], koju je ponudio “A.k.a. Serial Killer”. Po tom tumačenju teorije, studijska skupina iz 70-ih godina osnovana je nakon poziva g. Sakaia. U vezi s tim ponovnim tumačenjem prošlosti, bio sam ustrajan da tim temama, radilo se o teoriji krajolika ili o nečemu drugome, pristupam kao prema filmskoj teoriji. Međutim, preko *underground* projekcija filmova bio sam povezan s umjetnošću i glazbom.

U kontekstu suvremene misli, na mene su snažno utjecali ogledi o Masau Adachiju (i o jedinstvenosti Adachija i njegovih filmova), koje su napisali Gen Hirai i Satoshi Ukai. A opet, s obzirom da sam uzimao zdravo za gotovo činjenicu da su njegovi filmovi potpuno zaboravljeni izvan filmskih krugova, iznenadio me je porast zanimanja za njih. Međutim, kako sam nastavljao s organizacijom projekcija, shvatio sam da je zbog ograničavanja analiza na filmove isključivo kao na filmske subjekte – premda je razumijevanje filmova postajalo sve dublje – golemo područje ostajalo izvan

područja istraživanja.

U tome smislu, rekao bih da je Adachijeva knjiga, *Film/Revolucija*, nastala zahvaljujući (mojoj suradnji u) studijskoj grupi, premda je sam projekt pokrenut ranije. Drugim riječima, ono što sam učinio, uključujući i organizaciju serije projekcija, te ono što su Sakai i Yabu prakticirali u političkom razmišljanju i aktivizmu, u posljednjih nekoliko godina postalo je sinkronizirano. Svakako, knjiga se bavi filmom, napisao ju je određeni filmaš, ali osim njezinih kategorijskih granica, što možemo iz nje kao uvodnog teksta iscrpiti kako bi iznova sagledali taj period u cjelini?

preveo / translated by Vedran Pavlić

CINEMA & SITUATIONS

The first time I officially got involved in “film” was at the screening of the entire film works of Masao Adachi, which was held in March, 2000 on the occasion of forced repatriation of the members of the Japan Red Army, including Mr. Adachi, who were arrested in Lebanon, and the publication of “Masao Adachi Year Zero,” the special issue of Eiga Geijutsu [Film Art]. I happened to be involved with the events because the object of my study was Japanese cinema of the late 60’s, and I had written a piece on Koji Wakamatsu. Since the late 90’s, reconsideration of not only film of the 60’s, but culture at large has begun, so works or texts of various genres have become more visible. In this sense, my own research owes much to the situation of our time. At the same time, however, I had a strong feeling against the depoliticized trend of recovering and consuming everything at our disposal. I had a conviction that if we talk about film works of the 60’s, we should accept everything as our own, including their politics, rather than bracketing our own interests at a distance from them. So, if we talk about or analyze the works of Koji Wakamatsu and Masao Adachi, I thought it inevitable to think and practice their radicalism as our own. Along with these lines, I did various things including participating in special screenings of the Bolivian revolutionary film collective Ukamau de Cine, organizing screenings of an anthology of Japanese underground films, and publishing books. In a series of those events I naturally had collaborations with many people outside the field of cinema, but I would say my project consistently focused on film. Meanwhile, regarding my involvement with activism, there was a protest against the lock-out of a basement space for club activities at Waseda University in 2001. During the struggle, I exchanged different ideas with people based upon the theme of ’68, including film making, such as how film should document activism, and conversely how activism should define film as a medium within a concrete practice - in fact, this is where I exchange ideas with both

of you — and since then we have attended various talks, and then asked you to contribute texts and interviews for my book projects. For Bungei Bessatsu, a monthly for literature and culture: the special issue on Godard, both of you commented on different possibilities on ‘Landscape Theory’ [fukei-ron] proposed by “A.k.a. Serial Killer.” In this reassessment of the theory, the 1970’s Study Group was founded upon Mr. Sakai ‘s call. About this reassessment of the past, I persisted in approacching those themes, be it landscape theory or something else, as film theory. However, through underground screenings of the film, I had connections with art or music. In the context of contemporary thought, I was heavily influenced by the essays on Masao Adachi (and on the singularity of Adachi and his films) written by Gen Hirai and Satoshi Ukai. Yet because I took for granted that his films were completely forgotten outside the field of cinema, at first, I was actually surprised by the growing interest in them. But as I continued to hold the screenings, I came to realize that limiting the analyses of the films exclusively as cinematic subject - while the understanding of the films as films became deeper — made the enormous part fall out of the object of investigation. In this sense, I would say that Adachi’s book, Cinema/Revolution was created thanks to (my association with) the study group, although the project itself had begun earlier. In other words, what I have done, including my screening movement, and what Sakai and Yabu have practiced in political thoughts or activism has become synchronized in the past couple of years. Surely, the book is about film, written by a particular filmmaker, but beyond its categorical boundary, what can we grasp from it as an introductory text to reexamine the period at large?

S NO. 1
S BR.1

MASANORI OE _ 1967 _ 16mm _ 5'
c/b, zvuk _ b/w, sound

HEAD GAME
IGRA GLAVA

MASANORI OE _ 1967 _ 16mm _ 10'
boja, zvuk _ colour, sound

NO GAME
NE IGRA

MASANORI OE & MARVIN FISHMAN
1967 _ 16mm _ 17'
c/b, zvuk _ b/w, sound

SALOME'S CHILDREN
SALOMINA DJECA

MASANORI OE _ 1968 _ 16mm _ 7'
boja, zvuk _ colour, sound

BETWEEN THE FRAME
IZMEĐU OKVIRA

MASANORI OE _ 1967 _ 16mm _ 10'
boja, zvuk _ colour, sound

GREAT SOCIETY
VELIKO DRUŠTVO

MASANORI OE & MARVIN FISHMAN
1967 _ 16mm-video _ 17'
c/b + boja, zvuk _ b/w + colour, sound

Oe Masanori preselio se, nakon što je 1966. godine završio fakultet, u New York gdje je u studiju *Third World* surađivao s Jonasom Mekasom, Stanom Vanderbeekom i ostalima. Istovremeno su mu mogućnosti pokreta psihodelije približili ljudi poput Timothyja Learyja. Spojivši se s Marvinom Fishmanom u *Studiju M2*, produkcijom se počeo baviti filmom *S br. 1*, kolažom dokumenarnih snimaka kojim je razotkrio nasilje američkog imperijalizma. *Igra glava* lepršavo slijedi mjehuriće od sapunice koje vjetar raznosi po okupljanju u Central Parku, čime objektivnosti bilježenja događaja suprotstavlja subjektivniji i više psihološki pristup. Na sličan način, *Ne igra*, Oeov film o prosvjedima pred Penagonom na 21. listopada, Međunarodni anti-ratni dan, a koji uključuje i snimke snimljene iz zrakoplova tijekom bombardiranja Vijetnama, mnogo je više usredotočen na samo iskustvo sudionika demonstracija. Za psihodelijom nadahnuti film *Salomina djeca*, u kojemu se koristi višestrukim ekspozicijama i ekstremnim detaljima žene koja pleše na indijsku glazbu, Oe je dvije 8-mm filmske vrpce pridodao jednoj 16-mm vrpci, projicirajući ih na dva platna. Kao što i naslov govori, *Između okvira*, usredotočio se na prostor između okvira na filmskoj vrpci i razotkrio autorovo unutarnje iskustvo. *Veliko društvo*, snimljen u suradnji s Fishmanom, kolaž je dokumentarnih snimaka Vijetnamskog rata, psihodelije, pokreta za građanska prava i drugih zbivanja kojima prikazuje Ameriku 60-ih, raskošno ih projicirajući na šest platna. Završna sekvenca ispitivanja hidrogenske bombe primjereno je dojmljiva.

-

Oe Masanori moved to New York after graduating from college in 1966, working at the *Third World* film studio with Jonas Mekas, Stan Vanderbeek and others. At the same time, he was drawn to the possibilities of the psychedelic movement through figures such as Timothy Leary. Meeting up with Marvin Fishman at *Studio M2*, he entered film production beginning with *S No. 1*, a news footage collage that exposed the violence of American imperialism. *Head Game* blithely follows soap bubbles blown by the wind at a be-in in Central Park, opposing the objectivity of recording an event with a more subjective and psychological approach. Likewise *No Game*, Oe's film of the October 21st International Anti-War Day demonstrations at the Pentagon, while incorporating footage taken from planes of bombings over Vietnam, is focused much more on the actual experience of participants in the demon-

stration. For the psychedelically inspired *Salome's Children*, which utilized multiple exposures and extreme close-ups of a woman dancing to Indian music, Oe attached two strips of 8mm film to a single 16mm roll, projecting it onto two screens. As with its title, *Between the Frame* concentrated on the space between the images on a film strip to reveal the author's inner experience. *The Great Society*, made with Fishman, collaged newsreel footage of the Vietnam War, the psychedelic and civil rights movements, and other events to depict the America of the 1960s, projecting it in grand style on six different screens. The concluding sequence of the testing of the hydrogen bomb is appropriately overwhelming.

Go Hirasawa

preveo / translated by Vedran Pavlić

INABA NO SHIROUSAGI
WHITE HARE OF INABA
INABIN BIJELI ZEC

YOSHIHIRO KATO _ 1970 _ 16mm _ 132'
c/b + boja, zvuk _ b/w + colour, sound

Inabin Bijeli zec je dokument o borbama avangardne performerske grupe *Nulta dimenzija* koja je ustrajala u neponovljivosti izražavanja tijekom razdoblja visokog ekonomskog rasta kada je umjetnički izraz postao lako komodificiran i potrošan.
Go Hirasawa

...samo su ona mjesta s više ljudi i automobila postajala pozornicom za potpuno nagu ritualnu grupu “Zero Jigen”, mjesta na kojima smo započeli “silovati grad”. Kada je gola gomila počela trčati, cijeli grad u potrazi za velikim ekonomskim rastom – automobili, ljudi i zgrade – postepeno su zaustavili svoje kretanje kao u usporenom filmu, začuđeni pogledom na lijepa ljudska tijela. Moje je tijelo gledalo izravno na te gledatelje. Dok smo trčali, sve je u gradu također izložilo svoje pravo lice. Ustvari, istina je da je “Zero Jigen” postao “nag” zbog svoje potrebe da sagleda pravu stranu Tokija u “očima” tog “grada Tokija” koje su zurile u naša tjelesa. Bila je to potreba za “razgledavanjem” istinske strane Tokija, kao da promatrate kako se četvrt Ginza iznenada u potpunosti lišava svoje vanjske maske.
Yoshihiro Kato

The White Hare of Inaba is a document of the struggles of avant-garde performance group *Zero Jigen* (*Zero Dimension*) which persisted in one-time-ness of expression during the time of high economic growth when artistic expression came to be easily commodified and consumed.
Go Hirasawa

...only those places with more people and cars became the stage for the all-nude ritualistic group Zero Jigen, where we began to “rape the city.” When the naked mass started to run, the entire city in pursuit of high economic growth –– cars, people and buildings –– gradually stopped its moves like a slow-motion movie, startled at the sight of the beautiful human bodies. My body looked straight into those spectators. When we ran, everything in the city also exposed its naked face. In fact, the truth is, Zero Jigen became “naked” because of its urge to see the real side of Tokyo in those very “eyes” of the “city of Tokyo” staring at our bodies. It was the urge to “sightsee” the true side of Tokyo, like watching Ginza being instantly stripped bare of its outer mask.
Yoshihiro Kato

YÛHEISHA/TERORISUTO
PRISONER/TERRORIST
ZATVORENIK/TERORIST

MASAO ADACHI _ 2007 _ video _ 113'
boja, zvuk _ colour, sound

U slučaju *Zatvorenik/Terorist*, koristeći za temelj stvarni povijesni događaj i stvarne ljude poput Kozoa Okamota, kao i druge povijesne revolucionare i filozofe, pokušao sam stvoriti jedinstvenu priču i likove.

Za sebe mogu reći da, premda sam anticionist te sam protivnik američke vanjske politike, nikada nisam pokušao snimiti antiamerički film. U slučaju filma *Zatvorenik/Terorist*, neki od onih koji su očekivali antiamerički i antiizraelski film ostali su razočarani, jer nisam pokušao komunicirati na toj razini politiziranih ideja. Upravo suprotno, pokušao sam govoriti o ideji slobode za ljudsko biće time što sam povukao paralele između terorističke aktivnosti i državnog terorizma (uključujući i sami zatvor, obavještajne službe, sustav zatvorskih čuvara, itd.).

U ovome filmu, mogu iskreno reći, ponajviše sam se usredotočio na temu onoga što se zbiva u unutarnjem svijetu osobe – svijetu pojedinačnog vjerovanja, samouvjerenosti i misli – izražavajući proturječno kašnjenje prostora/vremena u odnosu vanjskog/unutarnjeg osjećaja temporalnosti tzv. terorističkog života, vremena provedenog pod mučenjem i u zatočeništvu, te temporalnosti stvarnog društva, dakle, u pravom svijetu izvan zatvora.

Također sam pokušao prikazati kako bi osoba koja nema samopouzdanja i vjere u vlastite aktivnosti mogla početi poricati sve dogme, a zatim stvarati vlastita opravdanja i za svoje revolucionarne ideje i za postupke u životu, kroz iskustva u okviru prostora/vremena zatvorske egzistencije. Za mene stoga najvažniji cilj nije bilo ponuditi opravdanje za njegov osjećaj vjere u sebe samoga, u svoja vjerovanja i svoje postupke. Nije cilj bilo ponuditi izgovore ili odrješenje za njega na bilo kojoj razini, već pokušati potražiti značenje osobne slobode kroz njegova iskustva.

Radije nego govoriti o stvarnom liku samog Kozoa, tema mojeg filma jest istražiti proces pojedinca koji pronalazi smisao života time što isprva pokuša izvršiti samoubojstvo, a zatim se bori ponovno doći do tog smisla nakon što u samoubojstvu ne uspije te proživi zatvorske muke.

Za mene osobno, ne postoji sukob između mojeg filmskog rada i mojih revolucionarnih aktivnosti. Upravo suprotno, općenito na svoj rad na području filma gledam kao na proces vlastitog revolucioniranja, i na taj će način moj film stajati neovisan u odnosu na djela u revoluciji.

Dakle, tijekom cijelog procesa pretvaranja ideje u film, pokušavam se suočiti s problemima nedavnih aktualnih događaja i situacija, sabrati vlastita politička stajališta i teorijska uvjerenja, te sagledati i svoje postupke u prošlosti. Značenje *Eiga/Kakumei* (*Film/Revolucija*) leži u tome da sve ima veze s mojim filmskim radom, da ništa od njega nije odvojeno, i da su svi ti odnosi utjelovljeni u mojim filmskim slikama. U srži tog pitanja, postoji zdravorazumski dogovor između brojnih filmskih umjetnika o tome da pokušaju istražiti nove načine za odupiranje globalizaciji, koja agresivno nameće ne samo kapitalističku kontrolu pojedinačnim društvima, već i cijelom svijetu standardiziranu razinu te kontrole.

What I can say for myself is that though I am anti-Zionist and anti-US international policy, I have never tried to make any anti-American films. In the case of *Prisoner/Terrorist*, some people who expected to see an anti-American or an anti-Israeli film felt rather let down, because I haven't tried to talk on this level of politicized ideas.
In contrast, I have tried to talk about the notion of freedom for a human being by drawing parallels between terrorist activity and state-terrorism (including prison itself, security intelligence, the prison guard system, and so on). In this film, I can honestly say, I most concentrated on the theme of what happens to the personal inner world of a person – the world of individual belief, confidence, and thought – by expressing the discrepant lag of space/time in relation to the outer/inner sense of temporality of so-called terrorist life, of time under torture and incarceration, and the temporality of real society, that is, in the real world outside of prison.
And I also tried to portray how a person who had had no confidence or belief in his own activities could start to deny all dogma and then create his own justification for both his revolutionary ideals and the actions of his own life, through his experiences within this space/time of prison existence.
So the most important aim for me was not to offer any justification for his sense of confidence in himself, in his beliefs or his actions. It was not to offer excuses or atonement for him on any level, but to try and seek out the meaning of individual freedom through his experiences.
I'm talking on a more existentialist level, where ideas such as "self-sacrifice" and "self-criticism" really mean nothing. Using the character of 'M' I have tried to explain the meaningless of self-justification or dogma for an individual on any level.

Masao Adachi

preveo / translated by Vedran Pavlić

KOKUDO 20 GOSEN
OFF HIGHWAY 20
UZ AUTOCESTU 20

KATSUYA TOMITA _ 2007 _ 16mm-video _ 77'
boja, zvuk _ colour, sound

Hisashi je nekad bio pripadnik motociklističke bande. Danas svakodnevno igra pachinko s Junko, djevojkom s kojom živi. Često "snifa" razrjeđivač za boje. Svakodnevno mu rastu dugovi. Hisashijev stari prijatelj iz bande, Ozawa, je zelenaš. Uvjerava Hisashija da se pridruži njegovom planu za laku zaradu: "Prestani udisati razrjeđivač i zaradi novac sa mnom!". Hisashijev besmisleni život sastoji se od svega što simbolizira suvremeni ruralni Japan: karaoke klubovi, saloni za pachinko, bankomati i diskonti uz autocestu. U tom običnom mjestu koje je isto poput stotina drugih gradića u Japanu, Hisashi vidi tamu. Tamu do koje ne dosežu neonska svjetla duž autoceste. U vakuumu te tame, život se ponavlja unedogled. Hisashi proživljava *flashback* jednog od svojih "sniferskih tripova". Halucinacija ga privlači na drugu stranu. Zaintrigiran, postavlja si pitanje: "Mogu li stvarno otići?"
www.route20movie.com

Cesta 20 je državna autocesta koja prolazi zapadno od Tokija, od Nihonbashija u Chuou, pa sve do Shiojirija u prefekturi Nagano. Otprilike 130 kilometara od ishodišta autoceste u Tokiju nalazi se grad Kofu. Poznat po svojim *onsen*, odnosno toplicama, i 400 godina starom dvorcu Maizuru, Kofu svakako posjeduje povijesni šarm, ali nam film *Uz autocestu 20* Katsuye Tomite prikazuje sasvim drukčiju stranu od one koju turisti i obični Japanci inače vide. Hisashi (Hitoshi Ito) je nesigurni ulični nasilnik koji snifa razrjeđivač te se druži s *yakuza* bandom. Preostalo vrijeme provodi s djevojkom Junko u salonu za igre *pachinko*, u potrazi za aparatom koji će mu donijeti veliki dobitak. Junko je nezavršena medicinska sestra koja bi takav život željela ostaviti za sobom. Uvjerena je da će, ako se uda za Hisashija, uspjeti napustiti život u kriminalu, ali joj u tome ne pomaže činjenica da je o igri pachinko ovisna podjednako kao i on, a i najbolja joj je prijateljica luda za *speedom*. Kao spoj nekog filma Jima Jarmuscha i *Trainspottinga* Irvinea Welsha, *Uz autocestu 20* odvodi nas u razvratne visine skupine sitnih kriminalaca koja živi s druge strane japanskog nacionalnog sna.
shinsedai-fest.com

Hisashi was once a member of a motorcycle gang. Now he plays pachinko everyday with his live-in girlfriend, Junko. He has a habit of “huffing” paint thinner. His debts accumulate every day. Hisashi’s old friend from the gang, Ozawa is a loan shark. He persuades Hisashi to join his easy-money-making scheme: “Quit inhaling paint thinner and score big with me!” Hisashi’s dead-end life is made up of the same things that symbolize contemporary rural Japan: Karaoke clubs, pachinko parlors, ATM loan machines and discount outlets along a highway. In this ordinary place that is just like hundreds of other small towns in Japan, Hisashi sees the darkness. Darkness that is out of the reach of neon lights along the highway. In the vacuum of this darkness, life repeats itself endlessly. Hisashi has a flashback of a paint-thinner trip he once had. The hallucination tempts him to the other side. Tantalized, he asks himself, “Can I really go?”
www.route20movie.com

Route 20 is a national highway that runs west out of Tokyo from Nihonbashi in Chūō as far out as Shiojiri in Nagano Prefecture. About 130 kilometres from the highway’s starting point in Tokyo is Kofu City. Known for its onsen, or hot spring bath and the 400-year-old Maizuru Castle Kofu City has definitely got its historical charms, but Katsuya Tomita’s *Off Highway 20* shows us an entirely different side that tourists and everyday Japanese never see. Hisashi (Hitoshi Ito) is bumbling street thug who huffs paint thinner and hangs out with the local yakuza. When he’s not doing that he’s at the pachinko parlour with his girlfriend Junko looking for the machine that will bring him the big jackpot. Junko is a drop out from nursing college who’d love to leave this lifestyle behind. She’s convinced if she marries Hisashi that he’ll be able to leave his life of crime behind, but it doesn’t help that she’s just as hooked on pachinko as he is and her best friend is a speed freak. Like a Jim Jarmusch film crossed with Irvine Welsh’s *Trainspotting*, *Off Highway 20* takes us into the debauched heights of a group of low-lifes living somewhere on the other side of Japan’s national dream.
shinsedai-fest.com

preveo / translated by Vedran Pavlić

IMPERIJ I REVOLUCIJA
razgovor Masaoa Adachija i Takashija Sakaija

Razgovor je vođen 7. veljače 2003. godine povodom objavljivanja knjige intervjuja s Masaom Adachijem, autora Goa Hirasawe: *Film/Revolucija*, Kawade Shobo Shinsha.

Ljevičarstvo i propast geografskih osjeta

Sakai: Na fakultet sam se upisao 1985. godine (iste godine kada je u hotelu Plaza u New Yorku potpisan monetarni sporazum pet država), a studirao sam za vrijeme umjetno "napuhanog" gospodarstva. Na sveučilištu Waseda, na kojem sam studirao u kasnim sedamdesetima, ojačala je nova vrsta koalicije raznih sekularnih ljevičarskih elemenata koja se borila protiv navale Antikomunističke lige = Unifikacijske crkve, a koja je na sveučilištu vrbovala nove članove. Iako se taj pokret jednom već bio raspao i nestao, ta se fronta tijekom osamdesetih ponovno pojavila. Nalazio sam se u središtu fronte u kojoj su se različite skupine, koristeći je kao osovinu, bavile raznim pitanjima. U tome smislu, mislim da sam se nalazio na kraju snažne matice koja je započinjala iskustvom Zen-kyo-to. Stoga se moj dojam o iskustvu osamdesetih zapravo ne podudara s dojmom o oportunističkom "napuhanom" gospodarstvu, već je više nastavak borbe iz 1968. godine. Ponekad mi se činilo da ono što radimo doista ne odgovara tom vremenu, ali sam istovremeno bio uvjeren da je to najuzbudljivija stvar na svijetu. Sve čime se od tada bavim temelji se na tom iskustvu. U tom kontekstu, najviše mi smeta činjenica što ljudi imaju običaj prenaglašavati problem Ujedinjene crvene armije. Slažem se da je taj događaj pred aktiviste postavio važno pitanje. Međutim, dominantna povijesna verzija proširena u devedesetim godinama kronologiju aktivizma objašnjava kao nešto što je početak imalo u incidentu u kolibi kod Asame, zatim učinilo korak natrag, te dovelo do današnjeg društva visokog konzumerizma. Gajim snažne dvojbe prema takvoj sociološkoj generalizaciji: može li ona doista pokriti sva strujanja i iskustva.

Adachi: Rekli ste, međutim, da ste u vezi s 1968. godinom. Niste li vi onda taj koji sve povezuje?

Sakai: Ne, mislim da nema izravne poveznice. To sam vas zapravo htio pitati. Sada, uz Goa Hirasawu, koji vas je intervjuirao za knjigu, ja sam dio skupine za proučavanje sedamdesetih koja analizira isprepletenost politike i kulture od šezdesetih do sedamdesetih. Čak i nakon 1968. godine postojao je trajni sukob između državnog aparata i ostataka pokreta. Vjerujemo da bismo sada trebali povezati odnose moći iz tog razdoblja sa sadašnjošću. To je u vezi i s vašim filmovima. Na primjer, jedna od vaših glavnih tema bavi se idejom "povratka u majčinu maternicu". U knjizi koristite izraz Moebiusova vrpca. Na prvi pogled, čini se da taj koncept obuhvaća osjećaj blokiranja vremena. Moje analize dominantnih interpretacija vaših radova blizu su tome, u smislu da se u samozatvorenom labirintu beskonačnog kruga vaši likovi muče kako bi seksom i nasiljem izašli iz tog prstena. Međutim, promijenio sam mišljenje nakon što sam ponovno pogledao vaše filmove, i sada vjerujem da za vas čin izlaska iz zatvorene sobe u biti jednostavno ne postoji. Zapravo, radosna je istina da je svijet poput zaključane, zatvorene sobe... To je svijet koji utjelovljuju vaši filmovi.

Adachi: Tada sam, kao i danas, bio sklon tome da ne razlikujem i ne dijelim pojedinca i društvo. Kategoriziranje nije moja jača strana. Tipičan koncentrični obrazac razmišljanja – počevši s pojedincem, pa onda obitelj, a zatim pleme, društvo, država – u

meni je već slomljen. Ponekad me uznemiravala činjenica da ne mogu misliti na taj način. Na primjer, snimanje filmova je kolektivan posao. Često se znalo događati da mi sine ideja, a da svi drugi kažu: "Hej, to je dobro! Učinimo to!", ali da nakon što to počnemo raditi shvatim da ono što sam zamislio i ono što su oni shvatili nije isto. Zapravo, nakon što sam pročitao Nadrealistički manifest, moj je pogled na svijet uništen i potpuno otvoren, s idejom da nema potrebe objektificirati "sebe i druge". Temelj moje tvrdnje da autor treba biti aktivist leži u mojem uvjerenju da se pojedinca može shvatiti samo kao pokret.

Sakai: Slom koncentričnog obrasca jednak je slomu geografskih osjeta. Gilles Deleuze jednom je definirao "što je ljevica" i rekao da to nije položaj, već stvar percepcije; ljevičari su oni koji mogu osjetiti što se događa na drugom kraju Zemlje kao da se to događa odmah do njih. To je razlog zašto je ljevica u manjini. Takav gubitak perspektivnog osjeta vidim u vašem načinu razmišljanja. Iako bi svijet trebao biti zatvoren i čini se da nas ograničava, otišli ste u Palestinu, ne kako biste okončali to zatvaranje, već kao nastavak logike potvrđivanja zatvaranja. Čini se da je vaš svijet onaj u kojemu su normalne perspektive u priličnoj mjeri slomljene.

Adachi: To je zastrašujuće, ali potpuno točno. Da se radi samo o geografskom osjetu, mogao bih se samo žaliti zbog lošeg osjećaja za smjer; ali taj gubitak ponekad se ušulja u moj osjećaj za vrijeme i odnose između stvari oko mene.

Festival - davanje kontinuiteta onomu što ga ne prihvaća

Sakai: Nekad sam smatrao da su vaši filmovi i filmovi za koje ste napisali scenarij, pogotovo filmovi Kojia Wakamatsua, snimljeni na liniji seksualnog oslobađanja, ali ako ih pažljivo pogledate, zapravo su vrlo cinični prema seksualnom oslobađanju kao takvom. Od "Pobačaja (Datai)" do "Revolucije kontracepcije (Hinin Kakumei)", "Idi, idi, druga djevice (Yuke Yuke Nidomeno Shojo)", "Molba ejakulacije/petnaestgodišnja prostitutka (Funshutsu Kigan/15-sai no Baishunfu)", svi ti filmovi, čini se danas, nosili su poruku da ne postoji oslobađanje u pogledu seksa.

Adachi: Mislim da je tako. Mislim da su postojali utjecaji markiza de Sadea i Tatsuhiko Shibusawe. Drugim riječima, seks je jedan od procesa prema oslobađanju, i ne postoji oslobađanje za sami seks. Mislim da u seksualnom odnosu može doći do raspada postojećih odnosa i pozitivističkih figura oslobađanja, ali da seksualno oslobađanje nije jednako oslobađanju ljudskog postojanja. Dakle, da, pesimističan sam prema seksu. Usput, čuo sam da su Wakamatsuovi filmovi danas vrlo popularni među feministicama, je li to istina?

Sakai: Doista? To je nezamislivo, prema mojem iskustvu. Poznajem jednu osobu koja se našla u velikim problemima samo zato što je organizirala projekciju Wakamatsuovih filmova na sveučilištu.

Adachi: O, da, to nije istina. Ali postoje feministice u Europi, Americi i Kanadi koje pozitivno ocjenjuju njegove filmove. U mojem slučaju, imam običaj odlaziti u ekstrem bez da se zaustavim i proanaliziram seksualne i rodne odnose, ali Wakamatsu se duboko divio ženama. Prema njemu, ako se temelje na divljenju prema ženama, mogu se tolerirati premlaćivanja, otmice, silovanja, redaljke i slično. Razvija ideju da su žene snažnije nego što se čini. Ne slažem se potpuno s Wakamatsuom u tome da je seks samo medij, te se pitam u kakvom je odnosu seks s budućnošću i budućim oslobađanjem. To me zanima i to je temelj mojeg eksperimenta u filmu.

Sakai: Mislim da je 1968. godine došlo do poremećaja u koncentričnom pogledu na svijet o kojem ste govorili. Na području glazbe došlo je do pojave protupokreta prema povratku u koncentrični svijet: nije li niz od liricističke folk glazbe do Nove glazbe pokušaj rekonstruiranja koncentrične strukture? Na

primjer, Yosui Inoue bio je bez dvojbe velik genij, ali u kontekstu vremena, "Bez kišobrana (Kasa-ga-nai)" pjeva da su problemi u Vijetnamu toliko daleki u usporedbi s najintimnijim i najstvarnijim pitanjima za nas, drugim riječima, sa seksualnim odnosom. Taj protupokret, međutim, nije ponovno uspostavio prvotnu koncentričnu strukturu, i ta je struktura već bila deformirana. Na primjer, "Mlada" Norihika Hashide nije pjevala samo o konvencionalnom muško/ženskom odnosu. Ta je struja čak sadržavala i kritiku prema siromaštvu uništavanja koncentrične strukture. A opet, to je sve u konačnici bilo reakcionarno po tome što je težilo obnovi koncentrične strukture. Ili gledano s druge strane, zahtijevati oslobađanje u seksu kao takvom omogućilo je političko povlačenje prema ideji da ono najstvarnije i najintimnije postoji samo u intimnim odnosima. S druge strane, seks za vas nikad nije imao toliku težinu.

Adachi: Hvala vam što razumijete što sam pokušao učiniti. U to vrijeme, nitko nije govorio ništa slično. Ali, dopustite mi da kažem nešto o Zen-kyo-to. Mislim da je unutar njihovog pokreta postojala vjera u seksualno oslobađanje. 90% njihovog odnosa bilo je poput sastanaka pojedinaca u prijateljskom odnosu, ali je morao postojati i neki oblik muško-ženskog odnosa temeljenog na privlačenju, požudi, gladi za ljubavlju. Međutim, negdje u sebi takav odnos potvrđujem kao neku vrstu festivala ili slobodnog dana za vojnike. Imam snažan osjećaj da sam ne bih trebao izbjegavati takvo ogoljelo samorazumijevanje. Možda zato feministice pozitivno gledaju na Wakamatsua, dok mene smataju neprijateljem žena. Oduvijek sam želio i dalje isticati pitanje bezvrijednosti seksa u tom smislu, a opet, moj se rad može smatrati i oblikom obožavanja žena.

Sakai: Postoji interpretacija 1968. godine kao festivala, što se obično pretvori u vulgariziranog Bataillea, s pretjeranim očekivanjima od seksa. Međutim, kao u slučaju "Studentica gorila (Jogakusei Guerillas)", pravi je problem kako održati energiju. U tom smislu, interpretacija 1968. kao festivala najgora je vrsta. 1968. se zapravo nastavila, a tema bi trebala biti kako je i dalje nastavljati. Ili kao paradoksalna tema, kako održati ono što se navodno ne održava. U vašem slučaju, okvir nije "kraj festivala i izdano obećanje", već kako produljiti festival i što učiniti da bi se dala forma onomu što odbija formu – mislim da takav problem prožima vaše filmove.

Adachi: Festival započinje s uzbuđenjem i završava s otriježnjenjem. Međutim, istovremeno, postoji nešto što se trajno prenosi s jednog festivala na drugi. S jedne strane, na strani statusa quo, postoji vrsta festivala organiziranog oko strukture carskog sustava, u kojemu se rituali periodički ponavljaju uz određene stanke. Međutim, na našoj strani, mislim da pauziranje znači da se pripremamo za idući, bez promjene osjećaja između festivalskog razdoblja i stanke. Međutim, postoje ljudi, usklađeniji sa zdravim razumom, koji se nakon velikog festivala otrijezne te se brzo deaktiviraju. Što se mene tiče, toliko sam želio da se festival nastavi da često govorim da festival nije nešto što ikada završava. Ne želim kritizirati Zen-kyo-to, ali bilo je žalosno gledati ih kako slijede usađeni društveni sustav u kojemu nakon što zabava završi jednostavno stajemo. Moramo organizirati novi festival kako ne bismo okončali prvi. Moj "Sex Play (Sex Yugi)" predlaže upravo to. Razlog zašto smo Masaaki Hiraoka i ja postali simpatizeri japanske Crvene armije bez podrobnije analize njihove linije bio je upravo to – željeli su nastaviti zabavu, pa učinimo to. Od početka sam bio uvjeren da se može nastaviti s vlastitom teleološkom sviješću. Možda sam se zbog toga udaljio od vremena. Zapravo sam surađivao s palestinskom oslobodilačkog organizacijom, ali sam smatrao da je to dio šireg pokreta prema međunarodnom gerilskom ratovanju. To se nije ticalo samo Palestine. Danas se takvo stajalište, kao i stajalište japanske Crvene armije, kritizira da mu je cilj teološku svijest učiniti apsolutnom. Na primjer, u Europi su se revolucionarni pokreti razvili s apsolutnim osjećajem teleologije u okviru konteksta svake države; ograničeni u jednoj

državi suočavali su se sa stagnacijom. Bila je to posljedica neuspjeha formiranja europske revolucionarne platforme prema kojoj su razmjenom mišljenja težili razni europski pokreti. U slučaju Bader Meinhofa, nakon stagnacije, jednostavno se raspao. Od tada su bivši članovi ponovno pokrenuli aktivnosti bez organizacijskih ograničenja. Politički uspon Joschke Fischera na mjesto ministra vanjskih poslova bio je jasan znak takvog procesa. U međuvremenu, kao Japanac, nisam se mogao tako ponašati, osjećajući da sam neraskidivo povezan s originalnom teleologijom. Kada se pokazalo da je cilj preteško ostvariti, morao sam ostati povezan s njime ili pokušati krenuti dalje još više privlačeći stagnaciju. Smatrao sam da je to razlika između nas Japanaca i Europljana.

Partija - iza hipostaziranih odnosa

Sakai: Iznenađujuće, u vašim tekstovima i knjigama nikad nisam osjetio tragove unutarnjih trzavica [uchi-geba], stalno prisutnih u elementima povezanim s japanskom Novom ljevicom.

Adachi: Ja sam osoba koja uopće ne može očuvati frustraciju.

Sakai: U ovoj knjizi spominjete kako je, za vrijeme rasprave između vas, redatelja Nagise Oshime i fimskog kritičara Masaa Matsude, došlo do žestokog sukoba oko nužnosti Partije, i osjetio sam da ste na nužnosti političkih stranaka inzistirali upravo stoga što niste bili pridruženi ni povezani s ijednom.

Adachi: Da, zapravo nikad nisam imao nikakav odnos s nekom strankom ili stranačkom organizacijom. Međutim, generacija aktivista i komunista koju predstavljaju Oshima i Matsuda prošla je kroz definirajuće iskustvo tijekom kojeg su svoje tijelo i dušu posvetili Partiji, u tolikoj mjeri da su se gotovo u potpunosti poistovjetili s njom. Dok je Oshima ustrajao u svojem otporu, Matsuda je postao jedan od elitnih članova Partije, iako je brzo odustao. Tako su obojica imali vrlo konkretna iskustva, a ono što su govorili proizlazilo je iz činjenice da su golem dio svojih života proveli razmišljajući i baveći se tim pitanjem. S druge strane, ja sam gotovo bez osjećaja rekao da nam je potrebna Partija. Odnosno, na ishodišu sam gajio snažne dvojbe o učinkovitosti malih skupina i krugova radikala i militanata bez svjesti o načinima kako izgraditi nešto nalik Partiji. Samo je jedan mali dio rasprave objavljen u časopisu Fimska kritika [Eiga Hihyo], a oni su me neprestano napadali tvrdeći: “Pogrešno razumiješ Partiju!” i “Moraš odbaciti koncept Partije!”, dok sam ja tvrdio da od toga ne mogu odustati. Kada smo pokušali reorganizirati japansku Crvenu armiju, vodili smo beskonačne rasprave o pitanjima Partije i armije. Međutim, tu smo raspravu vodili izvan okvira ljevičarske, ili novoljevičarske debate o Partiji. Japanska Crvena armija prvotno je bila skup bivših članova frkcije Nove ljevice i neovisnjaka posvećenih ideji oružane borbe. Stoga su se u principu svi protivili staljinističkoj ideji izgradnje Partije. Međutim, znali smo da, ako je nešto poput Partije nužno za uspjeh revolucije, o tome moramo temeljito raspraviti, pa smo nastavili razgovarati o tome što je Partija: je li to organizacija, funkcija, ili neki apstraktniji entitet? Te su rasprave i diskusije bile vrlo usijane. Stoga mi je danas teško o tome razgovarati s pripadnikom mlađe generacije poput vas, bez da na to gledam s perspektive, na primjer, Imperija Hardta i Negrija. To mi je teško teorijski izraziti jer vjerujem da Partija nije nešto što postoji u nekoj realiziranoj ili aktualiziranoj formi frakcija, već da je to nešto što nastaje iza toga.

Sakai: Kada kažete “nešto iza toga”, mislite li na *telos*?

Adachi: Ne, mislim, za mene postoji Partija kao slika koja prethodi Partiji induciranoj iz neke organizacijske teorije. Možete reći da je za mene Partija kolektiv masa. Moja slika Partije je slika fleksibilnog kolektiva koji se ne kreće nužno s nekom fokusiranom organizirajućom snagom, već grubim dogovorom sudionika. Prvotno su neki članovi japanske Crvene armije tvrdili da njihova

organizacija treba biti poput željezničke postaje. Razlog za to je činjenica da je Partija nužna za revoluciju, ali su istovremeno za mene, Partija i revolucija jedno te isto. Dvadeset i osam godina organizirao sam i djelovao kao član japanske Crvene armije te sam često govorio da je to podzemna revolucionarna organizacija jer je naša glavna misao bila da ljudi imaju moć, a sebe smo smatrali borcima koji će aktualizirati takvu moć naroda. Stariji aktivisti napadali sun as jer su inzistirali da ne postoji nikakva službena ili podzemna revolucionarna Partija jer je to revolucija i rat protiv moći neprijatelja, i kakvog onda ima smisla namjerno se nazivati podzemljem? Bila je to rasprava bez zajedničkog nazivnika. Međutim, za sve nas pokazuje da nismo bili u mogućnosti u potpunosti razmišljati na konkretan način o partijskoj organizaciji.

Teorija krajolika - Homogenizirajući imperij i curenje otrova

Sakai: Snažno me zanima koncept "podzemlja". Mislim da moramo izmisliti neku vrstu tajnog prostora, ako istinski želimo pravu komunikaciju. Promatrajući tendenciju moći danas, nadzor sve više ulazi u naše živote. Možemo li u takvoj situaciji svoje postojanje zatržati tajnim, ne izoliranjem i presijecanjem veza, već stoga jer želimo ojačati komunikaciju? Vjerojatno, to je dio vaše težnje, odnosno, u vama, težnja za zatvorenom sobom i za komunikacijom međusobno se ne potiru. Razmišljam, možda to možemo nazvati "podzemljem".

Adachi: U vezi s onime što smo tada misliti, apsolutno ste u pravu. Počeli smo vjerovati da nas "zdravi razum" – u snimanju filmova, kazalištu, ili općenitoj međusobnoj komunikaciji, da se morate obraćati i zadovoljiti većinu u publici – ne bi trebao brinuti. Ne radi se o tome da smo željeli naš svijet proširiti dedukcijom, već da smo željeli svoj svijet dobiti na jedan konkretni način. Postojao je snažan osjećaj odbijanja izokretanja našeg sadržaja i zahtjeva da ograničimo mjesta i metode djelovanja, što sve dolazi u prvi plan kada na šire područje pokušate proširiti način na koji smo se izražavali u našem neposrednom okruženju. Izraz "podzemlje" bila je prva naznaka našeg pokušaja da ono što smo pokušavali učiniti prepoznamo kao neki oblik područja ili žanra. A upravo su film i kazalište izgledali najnazadnijim u tom smislu. U slučaju filma, snimite ga i zatim ga prikažete publici. Međutim, u svijetu lijepih umjetnosti, postojali su oni koji su slikali i kiparili u zatvorenoj sobi i jednostavno su se tako zabavljali bez publike. Bilo je mnogo takvih ljudi – slikara koji nisu slikali, pjesnika koji nisu pisali pjesme, kazalištaraca koji se nisu bavili mizanscenom. Ipak, atmosfera je bila dobra. Istovremeno, svi su bili ispunjeni frustracijom gotovo do točke eksplozije. Bilo je to vrlo slično današnjoj situaciji. Ipak, ne vidim što mladi ljudi danas rade u vezi sa svojom frustriranošću. Metodički i tehnički eksperimenti u komunikaciji znatno su se razvili od mojih dana, pa možda stoga oklijevaju oponašati stare pristupe. Međutim, vjerujem da su učinci žudnje isti, danas i tada.

Sakai: Možda se, zahvaljujući razvoju tehnologije i transformaciji medija, žudnja koja podupire "podzemlje" doima potpuno drukčijom. Tijekom devedesetih kapital je ograničio različita "mjesta djelovanja". Zbog te pretjerane ograničenosti, kapital je izgubio izvanjsko – ono što je dotada reenergizirao. U glazbi, unatoč svojoj povezanosti s kapitalom, stvorena su nova "poprišta". Međutim, u Japanu, s obzirom da je ograničavajuća moć kapitala vjerojatno snažnija nego drugdje, rad koji potječe iz alternativnih prostora rijetko postaje vidljiv.

Adachi: Slomljena gramatika izgovorenih riječi i snažnih svjetala masovnih slika može biti prijeteća i zlokobna u obliku ekspresivnih sila, ali ih se može brzo nadvladati. Osjećaj ritma u dolascima i odlascima izražava činjenicu da su volja kapitala prema potrošnji i masama u zajedničkom suglasju. Međutim, pitam se postoji li volja masa upravo u masi svjetla.

Sakai: Mislim da je ovo što govorite povezano s "teorijom krajo-

lika". Vaš "Aka. Serijski ubojica [Ryakusho Renzoku Shasatsuma]" prikazao je proces kojim se homogenizira japanski krajolik. A sada se ta homogenizacija događa u svjetskim razmjerima. Masao Matsuda je jednom istaknuo da je prije nego što je Nagayama vidio krajolik njega taj krajolik ugledao – za mene je to najsnažniji aspekt koji je izrazio film teorije krajolika. Danas nas fizički promatra homogenizirani krajolik preko nadzornih kamera. Pa, kakva je kvalitativna razlika, ako biste danas definirali teoriju krajolika? Što će to biti, i u kakvom će se obliku pojaviti?

Adachi: Da počnemo od zaključka, mislim da bismo opet trebali zaviriti unutar ljudskih bića i u sebe same. Takashi bi trebao promotriti Takashija, tiho, ali uporno, imajući na umu da se čak i ljudsko postojanje kao supstanca pretvorilo u krajolik. Zbog globalne homogenizacije, i zbog toga što je danas sve podvrgnuto interesima industije i tržišnog gospodarstva, naš način razmišljanja pokušava se prilagoditi promjenama. Stoga, kao nastavak teorije krajolika, film bi trebao krenuti sa strpljivim snimanjem pravih ljudskih bića. Suvremeni svijet je dosegnuo fazu u kojoj su kapital i tržište s jedne strane i ljudska bića s druge strani međusobno ogoljeli suprotstavljaju u okruženju pojačanih socijalnih tenzija. Svako ljudsko biće ima vlastiti model. Vaš tip, moj tip – ti tipovi su jedinstveni i nisu isti. U ovo vrijeme kada se moć kapitala da ograniči i komercijalizira, drugim riječima, moć upravljanja i kontrole, doima neograničenom, trebali bismo u sebi zgrabiti dijelove i elemente koji nadilaze krajolik; samo se tamo može pronaći sloboda kao ljudski život, i tamo ono što poznajemo kao izražavanje postaje moguće. S obzirom da sam oduvijek očekivao da će se svijet pretvoriti u bijedno mjesto poput ovoga, snimio sam "Crvena armija-PFLP: Deklaracija svjetskog rata". Bio je to pokušaj snimanja reportaže nas samih. Promatraju nas u svemu što radimo. Na primjer, bez obzira što smo japansku Crvenu armiju prozvali "podzemnom revolucionarnom Partijom", već su nas promatrali time što "podzemna revolucionarna Partija po nazivu japanska Crvena armija postoji u podzemlju". Moramo početi od toga. Mislim da je ključno, umjesto reformuliranja teorije krajolika, ustrajno slijediti tenziju između bivanja u podzemlju i toga da vas vide kao dio krajolika. To je razlog za snimanje "Crveno-P" i za daljnji filmski rad. Potrebno je mnogo energije da se stvori svijet koji nadilazi *status quo*. Bismo li to doista mogli učiniti? Ako proučavate šezdesete i sedamdesete, zapravo morate istražiti prevladavajuće aspekte; inače ne možemo nadići zadiranje i ograničavanje. A mislim da je daljnji napredak samo jedne osobe besmislen, pa bismo sada trebali postaviti pitanje je li to moguće učiniti kolektivno.

Sakai: Slažem se. Postoje poteškoće u organiziranju "poprišta" gdje se nadilaženje i odlaženje korak dalje kolektivno potvrđuju.

Adachi: Zašto ne bismo organizirali mnogo onoga što nazivate "događajima"? Mislim da bismo trebali stvoriti situacije nalik na festivale.

Sakai: Da, "događaji" su doista bitni. Počevši od pokreta koji smo stvorili na sveučilištu Waseda u devedesetima, okupilo se mnogo raznih skupina koje su formirale tzv. "Udrugu mangupa [Dame-ren]"...

Adachi: Od njih imam velika očekivanja, u kolikoj mjeri mogu nastaviti bježati, izmicati i izbjegavati *status quo*...

Sakai: Pa, zapravo... to je tužno, ali Dame-ren danas jedva funkcionira. U vrijeme osnutka, Dame-ren je organizirao događaj za događajem, a "događaj" je zapravo bila ključna riječ te skupine. Naš sveučilišni pokret također je bio usredotočen na stvaranje događaja, ali ga je bilo teško održati. Nedavno sam razgovarao s Pepeom Hasegawom, jednim od osnivača. Rekao je da je Dame-ren ovisio o "podzemnom prostoru" na sveučilištu, poput onog na Wasedi. Međutim, takvi podzemni prostori danas su u krizi. Prošle godine, sveučilište Waseda zatvorilo je podzemni prostor na kampusu te naišlo na snažan otpor. Danas stagniramo: zatvar-

aju nam mnoga od naših mjesta, a nismo razvili uspješnu metodu korištenja interneta.

Adachi: Mislim da internet u konačnici nije dovoljan za nadilaženje *statusa quo*. Ako bacite pogled u *chat-roomove* ili na natjecanja internetskih stranica, postoji iznenađujuće snažna energija i želja za izražavanjem i komuniciranjem. Međutim, ostati na toj razini nije dovoljno; to ne znači probijanje granica. Stoga mislim da je imperativ organizirati događaje koji stvaraju bitan prostor. Raditi s ljudskim bićima nije isto kao i baviti se organskom poljoprivredom. Ljudski odnosi ne završavaju proizvodnjom čiste i zdrave hrane. Stoga očekujem od vas da nastavite s eksperimentiranjem onoga što možete učiniti s vlastitim tijelom, uključujući stvaranje "poprišta", kako bi se stvorio značajan pokret.

Sakai: Pokret projekcija "Red-P" temeljio se na sveučilištima, zar ne?

Adachi: Tako je. Kada god je bilo moguće, organizirali smo projekcije na sveučilištima. Kada su nam rekli da ne dolazimo, prešli smo na društvene domove. Ono što ste rekli na početku, da trend koji predstavlja 1968. godina i sedamdesete ne možemo spojiti s trendom iz osamdesetih, u principu je točno. Sve do osamdesetih, mi aktivisti i umjetnici očuvali smo bijes te smo mogli ostati relevantni bez obzira na to koliko su nas prodali kapitalu. Upravo se zato karnevali mogu nastaviti ako to želimo. Tijekom osamdesetih događalo se da je bijesu i otrovima bila pridana komercijalna vrijednost; međutim, ljudi su još uvijek mogli nastaviti svoj bijes usmjeravati prema društvu, što je uključivalo i proslavljenog autora reklama Shigesata Itoja, kojeg se općenito smatra najpokvarenijom prodanom dušom. Ako sve povežete u ime komercijalizma bez da uočite proces komercijalizacije, ostajete slijepi. Bijes [doku] mora održavati dijelove koji ostaju otrovni u izmijenjenim situacijama. Stoga bih želio da sve više i više organizirate karnevale otrova.

Sakai: Usput, kakvi su vam planovi za nove filmove?

Adachi: Napisao sam dva scenarija za Wakamatsua, ali mi je Wakamatsu prigovorio da režijske opaske nisu dobre. Rekao je: "To je scenarij za film koji može snimiti bilo koji redatelj." Odgovorio sam: "Pitanje je kako ćeš snimiti scenarij od kojeg bilo koji redatelj može napraviti film!" Sada se upravo svađamo. U svakom slučaju, Wakamatsu uporno želi snimati filmove poput bijesnih karnevala. Radim i na scenariju za vlastiti film. Da to ne radim, postao bih fosil.

Sakai: U svojoj ste knjizi napisali da ste zainteresirani za Zeitgeist, uključujući i trenutačnu stagnirajuću situaciju. Kako se nosite s time?

Adachi: Čak i u mojoj mladosti vladao je osjećaj slijepe ulice. Uživali smo piti i čitati dobre knjige, ali smo još uvijek osjećali nezadovoljstvo. Isto je i danas. Stoga bih želio snimiti ludu komediju koja bi nas poticala da odemo do nedostupnih mjesta i da probamo otrove riskirajući vlastite živote. Prerađujem stari scenarij "Dva sina koja su ubila Loto" s današnjeg gledišta. Drugi je projekt kako snimiti film kao karneval. Potrošiti toliko novaca smaralo se sudbinom filmaša. Suprotno tome, želim snimiti jeftini film kao otrovni festival. Sudjelovati u festivalu znači zajednički popiti otrov – to je ono što zapravo želim učiniti.

"Galaksija [Ginga-kei]" - potvrđivanje svijeta koji ponavlja

Sakai: Kada sam vidio Oshimin "Tri uskrsnule pijanice [Kaettekita Yopparai]", pomislio sam da u njemu leži tajna za dekodiranje vašeg svijeta kao zatvorenog sustava.

Adachi: Taj film traga za rješenjima za korejski problem koji se tiče japanskog naroda. Dok smo pisali scenarij, Oshima i Takeshi Tamura pokrenuli su raspravu sa mnom između sebe. Oshima je bio strastveno posvaćen korejskom problemu. Tvrdio je da bez

njegova rješavanja nitko neće moći riješiti probleme Azije. Niti jedan od njegovih filmova nije izbjegao taj problem. "Mala sestra ljeta [Natsuno Imoto]", "Dječak [Shonen]" i "Ritual [Gishiki]", koji na prvi pogled nemaju veze s time, ipak pogađaju točno u središte korejskog problema. Scenaristička je ekipa nastavila žestoko pisati o problemima podjele Koreje s položaja ljevice, pogotovo u razdoblju Vijetnamskog rata. Postoji ona slavna fotografija, objavljena u onovremenim novinama, trenutka kada je ubijen Vijetkongov zapovjednik koji je upravljao pobunom u Sajgonu. Oshima je zaključio da bi presudni trenutak koji je ta snimka uhvatila trebalo sagledati kao presudan trenutak za sve nas. A opet, taj je film trebao biti komedija pa smo naporno radili da snimimo zabavni film o ozbiljnoj problematici.

Sakai: Bio je to istinski zabavan film. Koristi se u petlju zatvorenim svijetom sličnim onome u vašem ranijem filmu "Galaksija [Gingakei]". Je li to bila vaša zamisao?

Adachi: Ne, u trenutku dok smo imali problema s uvođenjem određenih epistemoloških problema, Oshima je predložio vraćanje "Galaksiji".

Sakai: Kada sam pogledao taj film, pomislio sam na vaš položaj i shvatio da se ne radi o tome da se nije moglo nigdje otići zbog zatvorenosti u ograđenom prostoru, već da se to, zahvaljujući izomorfizmu, može ponoviti. Iako postoji opasnost besmislenog ponavljanja jedne te iste stvari, ponavljanje se može pojaviti i u radikalno drukčijoj formi. To je poput ulaska u zatvorenu prostoriju.

Adachi: Pisao sam o nečemu sličnom u zaključku svoje knjige jer sam smatrao da bih trebao govoriti o tome. Sklon sam jednostavno skočiti dalje svaki put kada se od mene zahtijeva odluka. Stoga sam otišao u Palestinu, kao da s lakoćom skačem dalje. Nisam mnogo razmišljao o tome,

Sakai: O Oshiminoj "Tajnoj priči o post-tokijskom ratu [Tokyo Senso Sengo Hiwa]", napisali ste da je to bio Zen-kyo-to film u kojemu se sve trebalo topiti u sve ostalo. I vaše je objašnjenje završavalo u toj točci. Ja smatram da je "Tajna priča" neka vrsta komentara na "Aka. Serijski ubojica". Budući da se "Aka." rijetko prikazivao i da ga se i dalje ne može prikazivati, "Tajna priča" je preuzela ulogu diskursa, zar ne?

Adachi: Bio sam u Oshiminom produkcijskom timu, nisam značajnije sudjelovao u snimanju "Tajne priče". Oshima je zapravo bio estet; pokušavao je vratiti se Zen-kyo-to iskustvu s vrstom ljepote nečega što izgara i nestaje kao osnovom. Nadalje, već je bio zagovarao ideju srodnu teoriji krajolika. Živio sam u Shimo-ochiaiju (u okrugu Shinjuku), napučenom rezidencijalnom naselju s nizom televizijskih antena. U filmu se pojavljuje slična scene u prizoru snimljenom iz stana protagonista, bivšeg aktivističkog studenta. Konačno, jasno je da smo dijelili iste tematske interese u pogledu filmskog jezika. Taj film utjelovljuje senzibilitet Takeshija Tamure. Njegova je poanta bila da nestajući ljudi nestaju kako bi potražili svoje dvojnike; "Tajna priča"snimljena je s tom tematskom sviješću. Drugim riječima, radilo se o bijegu. Kasnije, kada smo Oshima, Matsuda i ja raspravljali o Partiji, Oshima je inzistirao na temi "bijega" u ovom kontekstu, ali ja nisam bio siguran: "Pobjeći, kamo?" Trebali smo više raspravljati... Oshima je bio gotovo jedini koji je ustrajno raspravljao o korejskom problemu s gledišta ljevičarske problematike, bez da je to ograničavao samo na sjevernokorejske skandale, pogotovo kada se pojavilo pitanje otmica.

Mnoštvo - "Crvena armija - PFLP" i Palestina

Sakai: Moram potvrditi ovo kao činjenicu. "Crvena armija-PFLP" nije snimljen isključivo kao manifest, već i kao kritika japanske Crvene armije, zar ne?

Adachi: Bila je to kritika linije oružane borbe koju je gajila cijela

onovremena ljevica, uključujući i JRA. Nisam o tome mnogo pisao u knjizi, ali je film zapravo kritizirao pogrešnost tzv. "teorije svijeta u tranziciji" i način razmišljanja uhvaćen u klopku misticističke iluzije izgradnje armije. Kakva bi trebala biti ta oružana borba? Kako sam trenutno shvatio nakon što sam došao u Palestinu, narodna oružana borba nije bila odvojena od svakodnevnog života ljudi, kao što je bio slučaj u Vijetnamu. Od Guevare nadahnuta ideja revolucionarne avangarde tvrdila je da će vas ljudi slijediti ako zapucate, a njezina relevantnost ovisila je o prisutnosti oružanih masa kao glavne sile u pozadini. Međutim, u Japanu je revolucionarna avangarda stvorila pogled na svijet potpuno odvojen od realnosti masa, prožet onime što bi se moglo nazvati "determinizmom oružja". To je očigledno pogrešno. Neću govoriti previše o tome, ali sam uputio kritiku da je linija japanske Crvene armije nudila važan trenutak za rasprave o revoluciji, ali ništa za istinsku revoluciju.

Sakai: Izravno ste snimili scenu agitacijskoj govora japanske Crvene armije, dok ste sukob na lokaciji zračne luke Sanrizuka prikazali neizravno u obliku televizijskih vijesti; tako ste otkrili distancu između prave borbe poput one u Sanrizuki i japanske Crvene armije, te ste to predstavili kao svoju kritiku. U Japanu je postojala interpretacija da je "Crvena armija – PFLP" mnogo jednostavnija od Godardovog "Ovdje i tamo".

Adachi: Mogli biste to reći. Izrazio sam jaz između sukoba u Sanrizuki i japanske Crvene armije suprotstavljanjem različitih dimenzija i faza putem montaže. U pogledu Godarda, kasnije sam pogledao "Ovdje i drugdje" te sam pomislio: "O, možda sam trebao pobjeći poput njega." Shvatio sam da, kako biste pobjegli, možete samo prikazati prazan ekran.

Sakai: Da budemo precizni, "Ovdje i drugdje" veznik "et (i)" ispunio je crnim ekranom. Kao što to naglašava Hirasawa, glavna interpretacija u Japanu tvrdila je da je film velik zbog tog povezivanja i da, dok "Ovdje i drugdje" ima et, "Crvena-P" nema. Međutim, pitanje je bi li "Do pobjede", prototip "Ovdje i drugdje", imao "et (i)", da je dovršen oko 1970. godine, Pitam se je li et rođen tek u montaži 1974. -1975.

Adachi: Čini se da je Godard otišao u Palestinu podjednako ležerno koliko sam ja snimio "Japanska crvena armija – PFLP" te se uvjerio u postojanje popularne ratne linije – koja nije postojala u Europi – u borbi za nacionalno oslobođenje. Logično je povlačio konce te je razmišljao o tome što se može napraviti u Europi. Međutim, tijekom tog procesa dogodio se masakr nazivom Crni rujan, i zajedničke su produkcije propale. U toj muci, Godard je ponovio strategiju varanja televizijskog medija i holivudskog kapitala i bježanja od njih, uz iznimku što je iskopao jedan od tih objekata od kojih je bježao, Palestinu, te ju pretvorio u et. Taj crni ekran bila je njegova kritika da, uz iznimku incidenta na olimpijadi u Munchenu, u Europi međunarodno gerilsko ratovanje nije bilo stvarnost, za razliku od Palestine gdje je postojalo zajedno s ratom za nacionalno oslobođenje. Crni ekran nije služio sam za njegovu autorefleksiju, već i za političku kritiku. Prije dvije godine, francuska dokumentarist Dominique Dubosc snimio je film po nazivu "Palestina, Palestina" koji je bio poput iskustva iskušavanja tišine nakon iskonskog vriska. Kao da je Dubosc preuzeo nešto pojednako Godardovom crnom ekranu te ga pretvorio u cijeli film. Priča je vrlo jednostavna; u prvoj polovici filma, kamera slijedi putujućeg lutkara i prikazuje jednostavnu predstavu za djecu, dok u drugoj polovici prikazuje muškarca u palestinskom izbjegličkom logoru koji svakodnevno prikuplja smeće. Pažljivo traga za et između lutkara i skupljača smeća. Film nastavlja propitivati upravo ono što je Godard pretvorio u crni ekran. Pretpotavljam da se Dubosc s velikom boli sukobljavao s apsurdnošću stvarnosti u kojoj palestinski narod masakriraju, ali njegova kamera ni u jednom trenutku nije uzdrmana. Štoviše, prva scena je upravo praksa teorije krajolika. Kamera strpljivo snima zoru u planinskom području i izraelski nadzorni toranj, a zatim se poput uzdaha pojavljuje komentar: "Zbog izraelske vojne vlasti, moja rodna zemlja postala je drukčiji krajo-

lik.” Siguran sam da je taj film snimao s Godardom na umu.

Sakai: Ono što me je iznenadilo bio je intimni kontinuitet između “Aka. Serijski ubojica” i “Japanska crvena armija – PFLP”. Metoda teorije krajolika bila je korištena i u “Japanska crvena armija – PFLP”. To je jasno ex post facto interpretacija, ali mislim da je to bio prvi film koji je bilježio krajolik Imperija. Vjerujem da ćemo vidjeti alternativne mogućnosti interpretacije vaše putanje ponovnim čitanjem “Japanska crvena armija – PFLP” kao produžetka “Aka. Serijski ubojica” kao teorije krajolika Imperija.

Adachi: Snimio sam “Aka. Serijski ubojica” s filmskim kritičarem Masaom Matsudom koji je “Japansku crvenu armiju” jednostavno interpretirao kao moju objavu pridruživanja japanskoj Crvenoj armiji. Poželio sam da sam je interpretirao staloženije.

Sakai: Matsuda je bio u pravu u smislu da se u filmu “Japanska crvena armija” doimala negativnom. Frakcija Crvene armije jasno je kritizirana prizorima PFLP.

Adachi: Ako ih uspoređujete, da. PFLP je okupila putničke zrakoplove na “revolucionarnom aerodromu” u jordanskoj pustinji te ih dignula u zrak, dok je Crvena armija otela putnički zrakoplov i otišla u Sjevernu Koreju – izgledaju li isto? U međuvremenu, čini mi se da je njihova zajednička tema, “oružana borba je najbolja propaganda” sama filozofija karnivala.

Sakai: Mislim da je to povezano s vašom stalnom temom težnje za zatvorenom sobom i zahtjevom za komunikacijom/prometom: s jedne strane, tema koju je istaknuo Zen-kyo-to bila je, po riječima Takashi Tsumure, “kako biti vlast bez preuzimanja moći”; s druge strane, politika japanske Crvene armije bila je bombastična filozofija preuzimanja vlasti. Međutim, u “RA-PFLP”, možda reflektirajući realitet situacije u Palestini i karakteristike njihovih borbi, postoje curenja – u obliku sukoba između heterogenih sila – nad navodnim motivima preuzimanja vlasti od strane japanske Crvene armije.

Adachi: Čvrsto vjerujem u suverenitet naroda. Narod može imati moć, zato jer doista ima moć. Stoga sam razmišljao kako to učiniti konkretnijim. Zato, u najgorem slučaju moguće je da masovni silovatelj postane premijer. Na primjer, glavni tajnik Ujedinjenih naroda Kofi Annan odgovoran je za genocid u plemenskom ratu u Ruandi. Bio je operativac CIA-e, pa je SAD uklonio tragove njegovog suučesništva te ga postavio za šefa UN-a. To je razlog zašto uvijek gotovo 100-postotno pristaje na američke zahtjeve. Ovo je vrijeme u kojemu se takva užasna politik moći prihvaća. Međutim, neka se oni bave politikom moći, jer moć naroda može poklopiti, opkoliti i u konačnici popraviti tu okrutnu politiku moći. Ne namjeravam isticati ikakvu drugu problemtiku, osim što krećem s ovog stanovišta.

Sakai: Vaša konceptualizacija je očigledno kritika suvereniteta. Filozofija suvereniteta je općenito da suverenitet osigurava narod koji svoju vlast predaje vladi. Međutim, za vas, ljudi nikad ne gube svoju moć.

Adachi: Tako je. Ljudi se nikad ne odriču svoje moći. Čak i ako svoju vlast predaju onome što ih nadvisuje, poput obitelji, društva i države, to rade samo radi olakšavanja. Međutim, što se više trudite ići linijom manjeg otpora, to vas sve više dovodi pod stres i frustrira vas, tako da bismo jednostavno trebali prestati ići tom linijom i izravno stvarati svoj vlastiti svijet. Iskreno tako mislim. Da vam kažem istinu, nikad nisam proučavao marksističko-lenjinističke knjige, osim radi zabave. U vojnim bazama u Palestini iznova sam ih čitao u slobodno vrijeme. Daju nam neke logične temelje, ali nakon toga moramo sami razmišljati. Valjda sam čvrst sljedbenik Nadrealističkog manifesta i Bretona. Ja sam samo nadrealist.

tekst na engleskom / text on English:
www.bordersphere.com/events/adachi4.htm
s engleskog preveo Vedran Pavlić

RITUALI "ZERO JIGENA" U URBANOM PROSTORU

Kuro Dalai Jee

...samo su ona mjesta s više ljudi i automobila postajala pozornicom za potpuno nagu ritualnu grupu "Zero Jigen", mjesta na kojima smo započeli "silovati grad". Kada je gola gomila počela trčati, cijeli grad u potrazi za velikim ekonomskim rastom – automobili, ljudi i zgrade – postepeno su zaustavili svoje kretanje kao u usporenom filmu, začuđeni pogledom na lijepa ljudska tijela. Moje je tijelo gledalo izravno na te gledatelje. Dok smo trčali, sve je u gradu također izložilo svoje pravo lice. Ustvari, istina je da je "Zero Jigen" postao "nag" zbog svoje potrebe da sagleda pravu stranu Tokija u "očima" tog "grada Tokija" koje su zurile u naša tjelesa. Bila je to potreba za "razgledavanjem" istinske strane Tokija, kao da promatrate kako se četvrt Ginza iznenada u potpunosti lišava svoje vanjske maske. (Kato Yoshihiro)[1]

Divovska praznina u povijesti

Dobro je poznata činjenica da je japanska umjetnost doživjela velik preokret od kraja polovice 1950-ih godina naovamo i da je ta promjena dala maha mnogim avangardnim umjetničkim grupama koje su osnovali mladi umjetnici u raznim gradovima diljem zemlje. Jedan od temelja iz kojih su proizašli ti umjetnici bio je "Yomiuri Indépendants"[2], izložba koja je umjetnicima jamčila demokraciju u učestvovanju i slobodu izričaja. Ta je izložba nepoznatim umjetnicima izvan Tokija pružila mogućnost da ih otkriju umjetnički kritičari i katapultiraju ih na stranice nacionalnih novina, dok su se "anti-umjetnički" trendovi, radikalizirani od otprilike 1960-ih godina do svojeg iščeznuća, razvili u raznovrsne umjetničke eksperimente tog desetljeća.

Ipak, čini se da brojne diskusije nisu obilježile japansku poslijeratnu povijest umjetnosti već mlade umjetnike, upravljane njihovom naprasitom energijom, koji su izgubili mjesto za vlastito izražavanje kada je Yomiuri Indépendants 1963. godine prestao djelovati. Jishu Indépendants vodili su sami umjetnici i kritičari, tek je djelomično ili privremeno bio u mogućnosti zamijeniti ulogu Yomuri Indépendantsa. Na primjer, čak su u djelu[3] Chibe Shiegeoa, koje se smatra ključnom pregledom japanske poslijeratne povijesti umjetnosti, ili na izložbi i u katalogu izložbe Alexandera Munroea[4], post-Yomuri Indépendants pokreti bili povezani s Hi Red centrom, Pop Art trendovima, Nihon Gainen-Ha (japanska konceptualna grupa), Mono-Ha ili s Hijikata Tatsumijevim butohom, kao svojevrsnim logičkim slijedom. Ja, međutim, vjerujem da su pojedinci i umjetničke grupe na polju performansa ti koji su u izravnijem smislu naslijedili bezakonje svojstveno Yomiuri Indépendantsu.

Ti umjetnici uključuju "Zero Jigen (Nulta dimenzija)" kojega ću detaljno obraditi u ovom eseju, baš kao i pojedince poput Itoi Kanjija (tj. Dadakana), Akiyama Yutoku Taishija, Mizukami Jun i umjetnike grupa koje su izvodile predstave na ulicama i na pozornici kao što su Matsue Kaku iz Kurohatae (grupa Crna zastava), Koyama Tetsuo iz Vitamin Art i Suenaga Tamio iz Kokuina[5]. Oslovit ću te umjetnike kao "ritualnu umjetničku grupu 60-ih" iako postoji dovoljno razloga zbog kojih je teško prepoznati tu grupu umjetnika kao nasljednike "Post-Yomiuri Indépendantsa". Kao prvo, kako su ta djela bila performansi, ne mogu se zajednički uzeti kao predmet istraživanja osim ako nisu dokumentirani na medijima poput fotografije, filma ili videa te u zapisanim svjedočanstvima

(i publikacijama koje sadrže slične iskaze). (Iznimka bi bio Hi Red centar zaslugom njihova izvanrednog pisca Akasegawe Gempeija). K tome, zbog lošeg ukusa, vulgarnosti, opscenosti, neshvatljivosti i iracionalne pojavnosti, ti performansi nisu samo smatrani pretjeranima, već su bili odbačeni zbog ukusa umjetničkih kritičara koji su interpretirali umjetničke fenomene u odnosu na zapadnu povijest umjetnosti ili filozofiju, ili od povjesničara umjetnosti koji vrednuju samo postojeću i usporedivu umjetnost.

"Zbog pretjerano senzacionalističke i neukusne izvedbe, nitko nije preostao na istoj pozornici sa Zero Jigenom. Jedan umjetnički kritičar bio je toliko zgrožen da je vikao kako su oni pravi luđaci te je proširio glasine o njima."[6] Ustvari, u to vrijeme gotovo da nije bilo nekog umjetničkog kritičara koji bi zaista predstavljao neku utjecajnu struju u medijima, a da je svojim glasom iskazao podršku Zero Jigenu. Kao rezultat, "ritualna umjetnička grupa 60-ih" za sebe nije osigurala sigurno mjesto u povijesti umjetnosti, čak do današnjeg dana kada je manje ili više postignut napredak u studijama o japanskoj avangardnoj umjetnosti.

Zero Jigen se ipak pojavljivao u raznim medijima, uključujući popularne časopise alarmantne učestalosti izlaženja. Koliko sam istraživao, Zero Jigen bio je zastupljen u tjednim časopisima preko pedeset puta između 1965. i 1970. godine i najviše dvadeset puta u 1968. godini. Jasno je da većina od tih članaka nisu ni empatični, niti iskazuju razumijevanje (ni trud da razumiju) za djelatnost Zero Jigena te su napisani jedino sa svrhom da popune vizualni prostor fotografijama optičkog udara, na način ero-guro-nansensu (erotično, groteskno i besmisleno). Takvi motivi također se pojavljuju i u naslovima tih članaka –"Orgija pod nebom Tokija/ Agresivna prodaja današnjice/Poludjela avangardna umjetnička grupa u začudnom ritualu golotinje" i "Divlja seks zabava porno grupe 'Zero Jigen'" itd.

Međutim, među umjetnicima, filmašima, filmskim kritičarima i fotografima koji su okruživali umjetnike Zero Jigena postoji više onih koji Zero Jigena u retrospektivi vide kao najradikalniju umjetničku grupu tih vremena. Prilično je šokantno čak i za nas danas vidjeti fotografije, filmske snimke i pročitati zapise vođe Kato Yoshihiroa o tim danima. Iako si ovdje ne mogu priuštiti detaljnu raspravu, prilično je jasno da je umjetničko djelovanje Zero Jigena izolirano, i da stoje iznad svih drugih performativnih grupa koje su stasale na japanskoj umjetničkoj sceni od druge polovice 1950-ih godina naovamo, u svojoj zajednici, izlaganjem mesa, predstavama u gradovima, razrađenim postavom, predmodernističkom vulgarnošću i u začuđujućem broju takvih performansa. Njima bi jedino mogao odgovarati butoh, ali moramo zamijetiti da su butoh podržavali mnogi u kulturnim krugovima i da su ga usvojili u oblik "umjetnosti", dok je Zero Jigen ostao na margini "kulture", ostavljenoj po strani "umjetnosti", bez obzira na njihov jedinstven stil i metodologiju. Nadalje, treba zapamtiti da je teško pronaći zapadne utjecaje u Zero Jigenu, za razliku od mnogih drugih eksperimenata u japanskoj umjetnosti, te da su oni u biti preteča kontrakulture kasnih šezdesetih kako na Zapadu, tako i u Japanu.

Istodobne karakteristike rituala Zero Jigena

Vremenska razdoblja spomenuta u ovom tekstu su: Pred-Zero Jigen = 1960.-62., rano razdoblje = 1963.-64., srednje razdoblje = 1965.-68., Anti-Expo (Anti-Osaka Exposition) razdoblje = 1969., kasno razdoblje = 1970.-72. Ovom ću se prilikom fokusirati na izvedbe – ili u njihovim terminima, "rituale" – od ranog do srednjeg razdoblja (1963.-1968.) i na glavne karakteristike njihovog umjetničkog djelovanja po kategorijama djela ili stava, kostima i rekvizita, baš kao i mjesta gdje su izvedeni.

A. Repertoar karakteristika djela ili stava

A-1 Muškarci i žene stoje podjednako poredani (prema naprijed ili postrance) i polagano hodaju s rukom uzdignutom na način vojničkog pozdrava. Ovo se ponekada koristilo u uvodnom dijelu "rituala". Ovo je djelo koje predstavlja Zero Jigen, ali čini se da se njime započelo nakon srednjeg razdoblja.

A-2 Muškarci u skupini koračaju u "*nanba*" stilu[7], istovremeno izbacuju desnu (lijevu) ruku i desno (lijevo) stopalo i paradiraju s

visoko podignutim nogama u ritmu s uzvikom “Ho-i, ho-i”. Sljedeći stil uključuje ljuljanje ruku ili podizanje obje ruke visoko i lagano poskakivanje.

A-3 Dok muškarci hodaju u A-2 stilu, pretjerano se saginju unatraške i padaju jedan na drugoga te zamahuju svojim nogama visoko u zrak. U drugim slučajevima muškarci se sudaraju jedni s drugima, ruše na tlo i čine iste pokrete.

A-4 Muškarci hodaju na sve četiri ili se poredaju u liniju na sve četiri sa spuštenim glavama, dok u svoju pozadinu umeću svijeće ili vatromet te ih pale. Ovo je najslavnije (ili bolje rečeno, najneslavnije) djelo kojim se ukazuje na grotesknost i opscenost Zero Jigena u ljudskom umu. Kato je ovaj položaj koji se povremeno koristio u završnoj sceni “rituala” nazvao ‘Ketsu-zo-kai’ (riječ ‘*Ketsu-zo-kai*’, također ju je smislio Kato, ukazuje na ‘Tai-zo-kai’ [svijet matrice, *Garbhadhatu*], jedan od dvaju fundamentalnih koncepata svijeta u ezoteričnom budizmu, u kombinaciji s *ketsu* (pozadina)).

A-5 Muškarci leže na podu odjeveni ili nagi. Kato to naziva ‘’*Ne-tai* (ležeće tijelo)’’. Povremeno, nage žene hodaju po tim muškarcima (koji mijenjaju položaje, ležeći isprva ravno na svojim trbusima i zatim na leđima). Ovo djelo podsjeća na zečji hod po leđima morskog psa iz japanskog folklora “Inaba no Shiro-usagi (Inabin Bijeli zec)’’, koji je koristio kao naslov kompilacije filmova Zero Jigenovih rituala iz kasnog razdoblja. Međutim, ovo je jedan od dugotrajnih komada sa Zero Jigenova repertoara, koji se odvija od prvog nagog rituala održanog u Nagoya Peace parku u ljeto 1963. godine.

A-6 Goli se muškarci saginju te se zajedno nastavljaju kretati poput gusjenice. Ovaj se komad naziva ‘’*Imomushi koro-koro* (valjati se iznad gusjenice)’’. Muškarci hodaju prema naprijed i povezani su užetom; to se naziva ‘’*Densha gokko* (tobožnji vlak)’’. I jedno i drugo popularne su dječje igre u Japanu. Muškarci koji se pojavljuju u filmu *Cybele*[8] sjede u krugu i neprestano nešto prosljeđuju iz ruku u ruku sljedećoj osobi. Ova kretnja također podsjeća na dječju igru.

B Kostimi, rekviziti

B-1 Zapadna odjeća

Ogrtač, poslovno odijelo s kravatom, okrugli svileni šešir, maska zapadnog čovjeka (napravljena od plastičnog kalupa gipsanog Agripinog poprsja koji su često koristili kao model za skice).

B-2 Odjeća za rat i rad

Gamaše, gas maske, zavoj.

B-3 Rekviziti za nošenje na nečijim leđima

Lutka u stvarnoj veličini, pravo ljudsko dijete (Katov sin), japanski *furoshiki* (odjeća na omatanje) s karakusa dizajnom i drugi napravljeni predmeti.

B-4 Stvari za pričvršćivanje na tijelo

Stvari koje se pričvršćuju za tijelo melemom za rane ili etikete za prtljage. Zavoji kojima se tijela omataju kao mumije također se može uključiti u ovu kategoriju.

B-5 *Futon* (japanski madrac)

Važan i često korišten rekvizit koji su izvođači držali za sva četiri kraja i hodali, smjestili na pod galerije ili vlaka, ili smotali i nosili na svojim leđima.

B-6 Rekviziti koji se odnose na tradicionalne rituale i izvođačke umjetnosti

Crvena i bijela užad[9] privezana na golo tijelo i umotana oko rukava ili za povezivanje tijela. Japanski *sensu* (lepeza) s *hinomaru* (sunce koje se rađa) motivom. I jedno i drugo podsjeća na Kabuki rekvizite, Noh kostime ili popularne umjetnosti poput *rakugoa* (komično pripovijedanje) ili *manzaija* (komični čin). Bijele *tabi* sokne. Takve su nosili jedino s kimonom, koji su tada rijetko nosili čak i Japanci, te stoga podsjećaju na popularne izvođače. Svijeće i vatrometi odnose se na budističke oltare i tradicionalne festivale te se također mogu uključiti u ovu kategoriju kao rekviziti koji se odnose na ‘’svečanosti’’.

B-7 Organski predmeti

Crijevo za polijevanje, transparentne plastične cjevčice, ginekološki stol. Uvijeni i svezani vinilom *futoni* daju sličan dojam.

B-8 Drugo

Bijele rukavice, ženske gaćice, korzeti, kišobrani, mjehurići sapunice, itd.

C Mjesta

C-1 Prostor namijenjen umjetničkim izložbama (muzeji, galerije).

C-2 Donjogradske četvrti (Sakae u Nagoyi, Ginza, Shimbashi, Shinjuku, Shibuya i dr. u Tokiju).

C-3 Objekti za zabavu i igru koja se naplaćuje, poput javnih kupališta i kabareta.

C-4 Kazališne i koncertne dvorane.

C-5 Mjesta u prirodi u i oko urbane sredine (groblja, religiozni parkovi, plaže, toplice, itd.).

C-6 Drugo (u vlakovima, filmskim studijima, kontroverznim sveučilištima, itd.).

1) Za razliku od butoha, ovdje nije potreban poseban fizički trening ili tehnika. Iz tog su se razloga članovi mogli mijenjati, uključujući se ili isključujući na licu mjesta, a druge je umjetnike, hipije koji su lutali po Shinjuku području, kao i studentske aktiviste, bilo lako regrutirati. Rituali su bili manje pitanje ''glume'' ili ''plesa'', kao što je Kato rekao, već više pitanje ''vježbe''.[10]

2) Samostalno su djelovali samo povremeno. Par ili nekoliko desetaka ljudi izvodilo je jednake pokrete skladno usmjeravajući svoje snage kao masa u otvorenom prostoru čak i u užurbanosti gradske okoline. Osobito kada je sudjelovao Iwata Shin-ichi, za njega je rečeno da je zahtijevao veću prilagodbu ritmu i stilskom jedinstvu od Katoa. Druga se strana stvari sastojala u zahtjevu za anonimnošću, drugim riječima, izbacivanje pojedinčevog lica, fizičkih osobina i karakterističnih pokreta. Upotreba maski i ''*Ketsu-zo-kai*'' položaja istovremeno je primjer tog čina depersonalizacije.

3) U usporedbi sa snažnim teatralnim karakterom Matsue Kakua ili političke satiričnosti Akiyama Yutoku-Taishija, ovdje je postojao nedostatak narativne i alegorijske prirode. Gore spomenuti performansi i rekviziti ponavljali su se pod Katoovom režijom pozornice koristeći ilustracije i vremenske rasporede. U tom smislu, naziv ''ritual'' je više nego odgovarao tim performansima jer su oni bili više simbolički nego alegorijski.

4) Kombinacija sveprožimajuće prisutnosti fizičkog tijela i samodokazivanja kao fizičke mase kako je opisano u 2), s gubitkom koordinacije i zaustavljanja fizičke aktivnosti kao što je vidljivo kod haizuri (puzanja) čina baš kao i u A-3 te paraliza i objektivizacija kao u A-4, 5 i B-4. Ustvari, čak u prisustvu neizmjerno krupnog čovjeka poput Iwate Shin-ichija, tjelesna građa Katoa i ostalih razlikovala se kako od mačo tipa, tako i od tipa potpunog slabića. Formalno odijelo zapadnog stila ili zapadnjačka maska viđena u B-1 prikriva pravu građu pojedinog Japanca, ali upravo na taj način ono mnogo više otkriva. Ratno ruho u B-2 štiti ranjivo tijelo od napada na urbanoj bojišnici. Povrh toga, B-3 i 4 pokazuju jadna tijela svakodnevnog radnog življa i domaćih ljudi koji odlaze na posao noseći djecu na leđima. Futon u B-5 ukazuje na opušteno stanje tijela u odnosu na ''*Ne-tai*'' položaj (A-5), prije nego na seksualno značenje. Položaj ''*ketsu-zo-kai*'' koji predstavlja Zero Jigen također se može vidjeti kao pasivno i objektivizirano stanje tijela koje je lišeno vlastitog subjekta (=lica), podsjeća na ''*Ne-tai*'' gdje po muškarcima gaze nage žene.

5) Bez obzira na inscenaciju koja prikazuje ono neobično putem grupe golih tijela u nepoznatom ruhu i u grupnim religioznim ritualima, prisutna je i povremena koegzistencija običnog japanskog životnog okoliša. To je povezano s gornjom kategorijom (4). B-5 futon, spomenut u (4) tipičan je rekvizit kojim se iskazuje jadan i otrcan pogled na okolinu japanskog doma. Ovo se svojstvo razlikuje od ranog razdoblja, na primjer, u Katoovoj samostalnoj izložbi[11] održanoj u lipnju 1963. gdje gledaoci lješkare na podu u čajani postavljenoj u galeriji, potpuno autentično opremljenoj u skladu s ceremonijom čaja, i čitaju mange ili instalacija u Naika galeriji[12] u studenome 1964. kada su koristili *futone* i *kotatsu*. Također i za performans u Geijutsu-za u svibnju 1966., kada je u sobi veličine četiri i pol tradicionalne japanske podne obloge Katova žena sjedila i ''živjela svoj uobičajeni svakodnevni život'', dok se istovremeno odvijao groteskan čin muškarca, u potpunosti omotana zavojem, kako umeće gumeno crijevo u žensku vaginu i puše u njega.

6) Suprotno pogledu popularnih tabloida koji pojednostavljeno zaključuju da je ''golotinja'' = seks, gotovo niti u jednom perform-

ansu ili inscenaciji nije prikazan seksualni čin muškarca i žene.[13] Jedini očigledni seksualni motivi su objekti u performansu iz 1964., to su ''Stroj za automatsku masturbaciju'' koji pokazuje muškarca dok masturbira i opsesivan broj scena koje pokazuju žene dok rađaju. Ovo uključuje ritual žene kako rađa koji je izveden na Praznik rada 1966. (kada crvena svijeća izlazi iz ženskih genitalija)[14], ritualna grupa koja je rođena između ženskih nogu u *Mujin Rettou* (*Nenastanjeni arhipelag*)[15] premda je ovo režirao filmaš, ili ginekološki stol u gore spomenutome *Sex ryoki Chitai* (*Bizarna seks zona*)[16]. Potpuno suprotne ideje poput ''(muškog) zadovoljstva bez ženske prisutnosti'' ili ''rađanje bez muške prisutnosti'', koji je iskazan bez prikaza stvarnog seksualnog čina, karakterizira izvedbu seksualnosti Zero Jigena pod Katovom režijom. Iako prizor žene koja muči mazohističkog muškarca naočigled ne potvrđuje ovu tvrdnju, na kraju krajeva, riječ je o muškoj orijentaciji seksualnosti koja je kontrolirala Zero Jigen rituale, što je pogled žene koja je narušila esencijalizam.[17]

Što je Zero Jigen značio Kato Yoshihirou 1 - sinkronizirani događaji

Što je onda bila pokretačka snaga Zero Jigena, grupe koja je iza sebe ostavila jedinstven i obilan korpus radova? Može se izdvojiti niz čimbenika poput umjetničkih, kulturalnih i urbanih prilika u Nagoyi u i oko 1960. godine, usporedno s umjetničkim, kulturalnim i religioznim studijama ranijih članova te ideja i estetike Iwata Shin-ichija koji je vodio aktivnu grupu Zero Jigen s Katoom. Okolnosti koje su okruživale tokijski urbani prostor i masovne medije za vrijeme razdoblja visokog rasta, baš kao i okolnosti političke klime zastale u mrtvoj točki zbog kampanja protiv sporazuma između Japana i Sjedinjenih Američkih Država također su dodatno potaknule motivaciju grupe.

Kada tumačimo naziv ''Zero Jigen'', prvo moramo uzeti u obzir krajnje kompleksnu situaciju koja je okruživala grupu u njezinom formativnom razdoblju. Iz razloga što naziv ''Zero Jigen'' nisu smislili ni Kato niti Iwata, ključne snage ove ritualne grupe, već je Kawaguchi Kotaro nadjenuo ime mladoj umjetničkoj grupi nastaloj u Nagoyi, u lipnju 1960. godine. Točnije, prvotni naziv grupe bio je ''0 (zero)-Ji (slijedi)-Gen (nastup)'' što znači ''sljedeća stvar koja se događa nakon nule''[18]. Kato i Hageshita Iwao, *corps d'elite* ''Nagoya Seinen Bijutsua (Nagoya umjetničkog udruženja mladih)'', kao i Ito Takao udružili su se s Koiwa Takayoshijem i Iwata Shin-ichijem, članovima Kawaguchi grupe koja je istovremeno promijenila svoje ime u ''Zero Jigen (Nulta dimenzija)'' i radikalizirali su grupu. Najvjerojatnije je to bilo nakon 1964. godine, Kawaguchi je tada napustio grupu, kada je ''ritualna grupa'' napokon počela djelovati u skladu sa svojim nazivom ''Zero Jigen''. Ipak, ritual koji se održao u siječnju 1963., u godini debija Zero Jigena, bio je haizuri čin, namijenjen izražavanju ideje povratka ljudskog bića na ''nulu'', drugim riječima, u stadij novorođenčeta. Sama ideja ''povratka na nulu'', kao potpuno negiranje postojećih oblika izričaja, može se vidjeti u europskim umjetničkim pravcima 20. stoljeća, osobito u dadaizmu ili kod Johna Cagea i umjetnika pod njegovim utjecajem. Ali Zero Jigen je bio jedinstven zbog načina na koji je spajao poricanje ''sebe'' kao subjekta izričaja s ''povratkom na nulu'' čovjeka kao fizičkog bića. Ipak, bila je to drugačija vrsta potrebe svojstvena individualnom umjetniku kao što su Kato ili Iwata, oni su uveli takve naivne ideje kako bi ih razvili u ekspanzivnu i dugotrajnu praksu. Pozvat ću se na Katoove riječi koje su sačuvane u njegovim zapisima i intervjuima u mnogobrojnim časopisima.

''(...) ideja 20. stoljeća o uklanjanju vlastitoga ja jedini je način putem kojega se 'ono drugo koje postoji unutar sebstva' može odstraniti.''

''(...) u jednoj dvorani, koliko je god moguće, pomiješani su zajedno (tj. sinkronizirani) 'homoseksualnost, lezbijstvo, komadanje predmeta, kult plesa, čajna ceremonija, čitanje poezije, natjecanje u jedenju, ceremonija vjenčanja, jaz, itd.' U tom paralelnom sinkronicitetu (neodređenoj vremenskoj dimenziji, vremena

vraćenog na nulu), moramo se riješiti kaotičnog i sve to zajedno sažeti. Kada se netko pokuša osloboditi sebe samog u protu-ljudskom osjećaju beznačajnosti čina, tada shvaćamo da neizbrisiv ljudski miris (svjesnost ega) sve više iznutra istječe van. Možemo težiti miješanim shematskim prikazima u kojima mi, kao vulgarna bića, ubacujemo vulgarno (ljudski miris) u vulgarno. Dojam takve inscenacije gdje je sve sažeto (vulgarno+vulgarno+vulgarno) dopušta vulgarnosti da postane kolektivno ostvarena (metafizika vulgarnog).''

Sljedeće su Katoove riječi iz srednjeg i kasnog razdoblja Zero Jigena:

''(...) u suprotnosti s linearnim, vertikalna povijest umjetnosti (avant-garde i arrière-garde od prošlosti do sadašnjosti) '*Ketsu-zokai Mancharakai*' je bogato obojeni svijet koji se i do ruba pruža na homogeni način.'' (1967.)

''Povijest se nastavlja u vertikalnom smjeru, zar ne? Postoji prošlost, sadašnjost i budućnost. Mi nastojimo napraviti horizontalni univerzum koji nije pod utjecajem te linije povijesti. Želimo otvoriti univerzum u prostoru koji je udaljen od povijesti čovječanstva.'' (1971.)

Kasnih 1960-ih, kada je ''*angura* (podzemna) kultura'' prerasla u običnu japansku popularnu kulturu, postojali su filmovi, butoh i kazališni komadi koji su se bunili protiv poslijeratnih vrijednosti. Inscenacije, postavljanje pozornice i motivi kao ovi viđeni kod predmodernih, običnih uličnih izvođača često su se pojavljivali u takvim oblicima umjetnosti te su Katoa doista smatrali stjegonošom te ''*angura* kulture''. Štoviše, u 1970-ima, ideja obožavanja, studiji tantre i analize snova koji su do tada bili uobičajeni u inscenaciji Zero Jigena, počeli su dominirati Katoovim izjavama. Postojala je opasnost da bi se ta promjena mogla obuhvatiti idejom orijentalizma koja pretpostavlja da postoji istina u dualističkoj teoriji ''modernog zapada'' u suprotnosti s ''pred-modernom Azijom'' (teorija u stvari ovisi o onome što je prethodilo), a koja se širila među zapadnim hipijima koji su lutali po zemljama poput Indije i Nepala.

Što je Zero Jigen značio Kato Yoshihirou 2 - samorefleksija svakodnevnih stvari

Sada ću se vratiti Katoovom svijetu spomenutom na samom početku ovog teksta, uzimajući u obzir ideju izvođenja rituala u središtu urbanog prostora, za Zero Jigen najvažnijeg i najznačajnijeg mjesta izvedbe. Nakon uspjeha njihove velike grupe *haizuri* rituala u donjem gradu Nagoya – gotovo nemogući čin u današnjem Japanu – od njihovih performansa iz 1964. u okolici Shimbashi područja najčešće smještenih u Naika galeriji i nakon toga, Zero Jigen se morao suočiti s neprikladnošću za izvedbu performansa u gradu Tokiju za razliku od onih u Nagoyi. Ipak, bez obzira na to, hrabro su nastavili predstavljati svoj rad u urbanim prostorima. U nastojanju da stvore privremeni ''neobični'' vrijeme-prostor upravo usred urbane svakodnevne površine, kroz rituale nagih tijela u neobičnoj odjeći i u grupama, osmislili su pažljive pripreme i strategije kako bi izbjegli policijsku intervenciju. To nije bilo samo jednostavno traženje mjesta za široku publiku, već je Kato izuzetno držao do fizičke i emocionalne kondicije s obzirom da je glumac ostvaren i materijaliziran kroz ''oči'' ''cijeloga grada u potrazi za velikim ekonomskim rastom – automobili, ljudi i zgrade''. ''Što se više preobražavamo u objekte, više se stvarnost preobražava u druge objekte i čak više, publika se preobražava u druge objekte i time nas tjera na to. (...) Mi ćemo se uporno držati toga i otvarati komadić po komadić vakuumiranu dimenziju koja poriče postojanje opasnih bića te nastavlja širiti neistražene ljudske zemlje koje tamo mogu preživjeti.'' Ova ''vakuumirana dimenzija'' koja zahtijeva gas masku stvorena je zbog ''podjednako prevelike emisije fiktivnih računa između stvarnosti (ekonomije) i fikcije (umjetnosti)'' u ''procjepu gdje se susreću ekscentrična performativna grupa i gledatelj''. Ovdje nije riječ o dualizmu koji sam ranije spomenuo, već, da se poslužim Katoovim riječima na koje sam se ranije pozvao, bila je to nehijerarhijska samorefleksija vulgarizma (''vulgarizam+vulgarizam+vulgarizam +''), gdje raznovrsni događaji i svjetovi ne izgledaju ništa manje

strano dok se zrcale jedan u drugome. Stoga, sveto je drugima djelovalo vulgarno, dok je vulgarno prerastalo u nešto sveto. Vrijeme-prostor stvoren tim neprekidnim cikličkim ponavljanjem[19], bilo je, vjerujem, pravo značenje ''Zero Jigena'' za Katoa, kao i za stvarne rituale. Prava japanska današnjica (odomaćeni osjećaj koji Japanci nastoje odstraniti iz ''umjetnosti'', a koji se istovremeno u očima zapadnjaka prikazuje kao japanska egzotika) bila je sadržana u inscenaciji rituala, te je bilo potrebno dopustiti nekome da privremeno napusti svoje vlastito tijelo, da pogleda unatrag te da se ponovno vrati u svakodnevni svijet. Katova žudnja za ovom vježbom kružnog putovanja bila je prva i uglavnom osnovna na ovom stvarnom svijetu, mjestu namijenjenom tijelu da se predstavi kao objekt. U ovom slučaju, *haizuri* se ne bi trebao više shvaćati kao povratak u sebe-dijete, niti kao težnja za majčinskom ljubavlju zemaljske božice. Drugim riječima, karakteristike Zero Jigena (4) – ''nekoordiniranost i zaustavljanje fizičke vježbe, paraliza i objektivizacija'' – mogle su biti patnje koje je netko morao proći kako bi se regenerirao; kazna koja je bila potrebna svaki put kada bi netko prolazio kroz ''dimenziju vakuuma'' dok se odvaja od banalne i nepromjenjive svakodnevice, ulijeće u drugi svijet te se tada ponovno vraća svakodnevnom životu. Ta vježba kružnog putovanja iz ovoga u onaj svijet može se vidjeti u *Inabinom Bijelom Zecu*, te je posljednjih godina oblikovala okvir Katove misli. Od njegova iskustva s drogama, sudjelovanjem u nastupima rock grupa, do njegovih studija o tumačenju snova koje se nastavljaju sve do danas. Za vrijeme Zero Jigena, Kato je u stvari bio običan poslovni čovjek, radio je kao direktor jednog dobavljača električne energije sa sigurnim prihodom. On je također vodio uobičajen društveni život kao privatna osoba. Stoga, kritike da je Zero Jigen bio ''dovoljno običan da ne može nagristi svakidašnje'', ustvari pogađaju bit kada je riječ o karakterističnom pogledu na svijet Zero Jigena.

izvorni tekst na engleskom / original text on English:
www.bordersphere.com/events/tonic4.htm
s engleskog prevela Ivana Fištrek

[1] Kato Yoshihiro, ''Sasvim naga umjetnička teroristička grupa 'Zero Jigen' nastala je u Sakeu u mojem rodnom gradu Nagoyi'', *Ragan (Obnaženo oko)*, br. 3, Bijutsu Tokuhon Shuppan, Nagoya, prosinac 1986., str. 7.

[2] Službenog naziva ''Nihon Indépendants Exhibition'' izložba bez žirija i bez nagrade sponzorirana od strane Yomiuri novina započela je 1949. Kako bi se razlikovala od druge izložbe Nihon Bijutsu Kaija (Japanska umjetnička zajednica) istog naziva, izložbu su neformalno nazivali ''Yomiuri Indépendants''.

[3] Chiba Shigeo, *Nihon GendaiBijutsu Itsudatsu-shi 1945-1985 (Povijest devijacija u japanskoj suvremenoj umjetnosti 1945-1985)*, Shobunsha, Tokyo, 1986.

[4] Alexandra Munroe i Muzej umjetnosti Yokohama, odsjek za kustose, ur., *Sengo Nihon no Zenei Bijutsu*, Yomiuri Newspapers, Tokyo, 1994, i Alexander Munroe, *Scream Against the Sky: Japanese Art after 1945*, Abrams, New York, 1994.

[5] ''The Play'' Ikemizu Kei-ichija, u kojoj je Mizukami također odigrao ulogu, ovom ću prilikom izuzeti jer je to prije bio veliki projekt grupe sa smislom za zajedničko, nego performans. Ipak, čak je i nama danas jasno da je to bilo krajnje originalno i pionirsko postignuće. Odnosi se na *PLAY 1967-1980*, The PLAY, 1981.

[6] Kato Yoshihiro, ''Zero Jigen Gishiki Seiron Monogatari 6 (Autentična povijest Zero Jigenovih ritualala 6)'', *Eiga Hyoron*, Eiga Shuppansha, str. 80-81.

[7] Iwata Shin-ichi, ''Rokku Kabuki to Osu Opera, Su-pa- Ichiza no Oitachi (Rock Kabuki i Osu opera: povijest super glumačke družine)'', *Engeki* (Kazalište), sv. 43, studeni 1996., Misonoza, Nagoya, str. 27.

[8] Režija Donald Richie. Scenarij s ilustracijama ostaje Katoov. Snimljeno u kolovozu 1968.

[9] U originalu korištena za kulisu Iwata Shin-ichijeva ''Running Mana''.

[10] ''Adachi Masao Interview 3 with Kato Yoshihiro: Hakujisu no tokai gishiki'' (Veličanstveni ritual izvrdavanja usred bijela dana), *Bijutsu Techo*, Bijutsu Shuppansha, ožujak 1971, str. 155. Frazu

''umjetnička vježba'' također je koristio Matsue Kaku iz ''Kurohate''.

[11] Iz fotografske dokumentacije u Katoovom vlasništvu.

[12] Po Miyata Yukainoj dokumentaciji, ovo je bio ''Hakubutsukan Keikaku Dai-ichiji Yokokuhen, Suiito Homu-ten'' (Prvi pregled plana muzeja: ugodne kućne izložbe), uzastopna samostalna izložba Katoa i Iwate. Na ovaj se članak također referira Hirata Minoruov tekst i fotografije. ''Oretachi no jigen, Tokaijin no dogimo wo nuita kiko shuudan'' (Naša dimenzija, užasno neobična grupa), *Suiri*, Fusosha, 1. ožujka 1965., nenumerirano.

[13] Rijetko dokumentiran primjer koji navodi da muškarac i žena vode ljubav u sceni održanoj u Katoovom stanu u komadu *Inaba no Shiro-usagi (Inabin Bijeli zec)*, ožujak 1970.

[14] Kato Yoshihiro, ''Zero Jigen Gishiki Seiron Monogatari 3'' (Autentična povijest Zero Jigenovih rituala 3), *Eiga Hyoron*, Eiga Shuppansha, kolovoz 1968., str. 102. Također, ''Tokubetsu Rupo zenra no danjo ga depaato wo hashiru himitsu dantai 'Zero Jigen' wo tettei tsuikyu'' (Specijalni izvještaj, Nagi muškarci i žene trče po robnoj kući, Detaljno istraživanje tajnovite grupe 'Zero Jigen'), *Doyo Manga* (Nedjeljna Manga), Doyo Shuppansha, 2. veljače 1968., str. 39-40.

[15] Režija Kanai Katsu. Snimljeno u veljači 1969.

[16] Originalni naslov je *Nippon '69 SEX Ryoki Chitai (Bizarna seks zona, Japan '69)*, režirao Nakajima Sadao. Snimano od lipnja do srpnja 1968. Kuroda nije vidio film, ali je potvrdio 8mm film i fotografije.

[17] Bezglava žena u položaju rađanja djeteta na Kaoovoj skici ima cilindričan objekt utaknut između nogu i podsjeća na zemaljsku božicu koja slavi plodnost. Po *Inabi no Shiro-usagiju* u kasnom se razdoblju počinju često pojavljivati mnoga mjesta povezana s vodom, poput javnih kupelji u gradu, prirodnih vrućih izvora, oceana. Kako ti prizori podsjećaju na krv ili plodnu vodu, to se može povezati s opsesijom scenama žena koje rađaju. Iako je prisutna i druga opsesija, ona muškim stražnjicama, ne postoje postavi niti inscenacije koje ukazuju na homoseksualnost.

[18] ''Direktna ideja za naziv došla je od knjige koju sam tada posjedovao, pod nazivom *Daiyojigen no Shosetsu (Fantasia Mathematica)*, uredio ju je Clifton Fadiman, preveo Miura Shumon i objavio Arechi Shuppansha (bilješke su Kurodine: objavljeno 1959.). Počet ćemo od nule. Ne postoji autoritet protiv kojeg bi se bunili. Nema grupe dovoljno vrijedne da joj se pridružimo. Ne postoji položaj koji bismo željeli zadržati kroz naš umjetnički pokret i djelovanje. Nema zapreka onima koji teže za novim načinima izričaja. Naziv iskazuje našu nadu da učinimo ovo mjestom gdje se pojedinci međusobno susreću. Na određeni način, bila je to nada u aktivno ništavilo. Osnova ovakvog načina razmišljanja mogla je proizaći iz mojeg osobnog zanimanja za Zen ideju ništavila.'' Iz ''Zero Jigen Zenshi: Kawaguchi Kotaro ni Kiku'' (Rana povijest Zero Jigena – Intervju s Kawaguchi Kotaroom), (Razgovarao: Mizutani Takashi), *Ragan (Obnaženo oko) Note*, Art Magazine Ragan Editorial Department, Nagoya, 1. rujna 1994., nenumerirano.

[19] ''Otvori jedna vrata i nastavi u sljedeću sobu s vratima na sve četiri strane''. ''Prođeš li kroz jedna vrata ove sobe, ugledat ćeš sljedeća četiri zida od kojih svaki ima vrata. Sva četvora vrata vode u sljedeću sobu i tvore beskrajnu psihodeliju (psihološko širenje i razvoj)'', Kato Yoshihiro, ''Zero Jigen Gishiki Seiron Monogatari 2'' (Autentična povijest Zero Jigenovih rituala 2), *Eiga Hyoron*, Eiga Shuppansha, lipanj 1968., str. 100. Ova slika može se povezati s nedavnim slikama Kato Yoshihiroa na formatu fusuma (format kliznih vrata) (Mizuma Art Gallery, 2001.).



THE CURATOR’S PIECE - ZERO PHASE

THE CURATORS' PIECE

THE CURATORS' PIECE

www.curatorspiece.net

The Curators' Piece je projekt pokrenut 2009. godine, u kojem Tea Tupajić i Petra Zanki odabiru izuzetne kustose izvedbenih umjetnosti te ih pozivaju na suradnju na rad na projektu. Na nizu umjetničkih boravaka (*artist in residence*) na koje su pozvane, u matičnim kućama kustosa zajedno s kustosima razvijaju predstavu o njima, koju oni izvode na vlastitim festivalima.
The Curators' Piece bavi se lancem proizvodnje i prezentacije u izvedbenim umjetnostima i predstavom kao njegovim standardnim proizvodom. Uzevši najtransparentniji dio proizvodnog lanca: odnos umjetnik – kustos – publika te uspoređujući ga s odnosom proizvođača, trgovca i kupca, projekt ima za cilj pokušaj razumijevanja kompleksnosti odnosa te predlaže njihovu moguću rekonfiguraciju.
Dok su rad i ekonomsko-politička uloga umjetnika i publike bili jedna od osnovnih tema recentnog diskursa izvedbenih umjetnosti, rad i pozicija kustosa su do sada ostajali po strani. Otvaranjem pitanja o ulozi kustosa i njihovom radu projekt ulazi duboko u mehanizme odnosa koji uvjetuju umjetničku proizvodnju. *The Curators' Piece* se sastoji od dviju faza: istraživačke i produkcijske. Tijekom istraživačke faze (2010.), umjetnice gostuju na rezidencijama u mjestu boravka svakog od pojedinih kustosa ili ih prate na njihovim službenim putovanjima. Glavno polazište istraživanja je kustosova uloga u proizvodnji izvedbenih umjetnosti i njegova odgovornost i utjecaj na ono što umjetnost danas može ili ne može ponuditi društvu. Kroz serije razgovora, intervjua i zadataka, istražuju se specifični segmenti kustosovog rada: trenutak odabira, kontekstualizacija i komunikacijski rad (što s umjetnicima, što s drugim, njemu nadređenim strukturama). Osim toga, dio istraživanja zasniva se na razgovorima s njegovim suradnicima, gledateljima festivala i umjetnicima čiji je rad vezan uz kustosa. Materijali nastali za vrijeme rezidencije biti će krajem godine u formi instalacije predstavljeni publici. Također, u sklopu projekta, zajedno s Florianom Malzacherom, Tupajić i Zanki uređuju broj časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija* ''O kustostvu izvedbenih umjetnosti'' izdan u studenom 2010.
U 2011. slijedi rad na predstavi koja podrazumijeva ulazak kustosa u koprodukciju te zajedničku koncepciju i izvedbu predstave. Finalni produkt projekta jest predstava s kustosima čija je premijera zakazana za drugu polovicu slijedeće godine.

The Curators' Piece project was initiated in 2009 by artists Tea Tupajić and Petra Zanki, who select exceptional performing arts curators and invite them to collaborate in a project. During their residency at the curator's home institution, Tupajić and Zanki work together with the curator to develop a performance about her/him, which s/he then performs at her/his own festival.

The Curators' Piece is about the chain of production and presentation in the performing arts and the performance as its standard product. Taking the most transparent part of the production chain – the artist-curator- audience relation – and comparing it to the manufacturer – retailer –
consumer chain, the project is aimed at trying to understand the complexity of those relations and suggesting how they might be reconfigured.

While the labour and politico-economic roles of the artist and the audience have been one of the basic topics in the current discourse of the performing arts, the labour and position of the curator have so far remained on the margins. Broaching the issue of the curator's role and labour, the project deeply penetrates the mechanisms of the relations that condition artistic production.

The Curators' Piece comprises two stages: the research and the production. During the research stage (2010), the two artists go on residency at the place of work of each of the curators, or, alternatively, accompany them on their business trips. The main starting point of the research is the curator's role in the production of the performing arts and her/his responsibility for, and influence on, whatever art today may or may not offer to the society. Through series of conversations, interviews, and assignments, different specific segments of the curator's work are explored: the point of selection, contextualisation, and communication (both with the artists and with other structures to whom the curator is subjected). Also, a part of the research is based on talking to the curator's assistants, members of the audience, and the artists whose work is associated with the curator. The materials made during the residencies will be presented to the public in the form of an installation. Another part of the project is Tupajić and Zanki's co-editorship, along with Florian Malzacher, of the *Frakcija* performing arts magazine issue ''On Curating Performing Arts'', published in November, 2010.

As a final result of the project, the performance that will put the curators in coproduction and shared conception, of the show will be made by artists and performed by all curators involved in the process. The premiere is scheduled for mid-to-late 2011.

Tea Tupajić & Petra Zanki



Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?

RASPORED

-

SCHEDULE

SRIJEDA WEDNESDAY 01/12

<u>17:00 - 18:00</u>

Olaf Möller: Predavanje - Jednostavno i zdravorazumski / Lecture - Plain Talk and Common Sense

<u>19:00 - 21:00 (ca. 80')</u>

<u>P1 Go Hirasawa</u>

S No. 1 / S br. 1

Masanori Oe, 1967., 16mm, c/b, zvuk, 5'

<u>P1 Olaf Möller</u>

Neurodermitis / Neurodermatitis
Kerstin Cmelka, 1998., 16mm, c/b, nijemi, 3'

Ein Film über den Arbeiter / A film about the Worker / Film o radniku
Stefan Hayn, 1998., 16mm, c/b + boja, zvuk, 18'

Ins Leere / Into Emptiness / U prazninu
Astrid Ofner, 1993., 35mm, boja, zvuk, 30'

Wisla / Josef Dabernig, 1996., 16mm, c/b, zvuk, 8'

Optinen Ääni / Optical Sound / Optički zvuk
Mika Taanila, 2005., 35mm, boja, zvuk, 6'

Mosaik Mécanique
Norbert Pfaffenbichler, 2007., 35mm, zvuk, c/b, 10'

<u>21:00 - 23:00 (ca. 97')</u>

<u>P1 Go Hirasawa</u>

Salome's Children / Salomina djeca

Masanori Oe, 1968., 16mm, boja, zvuk, 7'

<u>P2 Nicole Brenez: Lech Kowalski</u>

D.O.A.: A Right of Passage / D.O.A.: Pravo na zrelost
Lech Kowalski, 1981., 16mm-betaSP, boja, zvuk, 86'

ČETVRTAK THURSDAY 02/12

<u>10:00 - 11:00 (ca. 60') ALU</u>

Klaus Wyborny: Predavanja o temporalnim strukturama filma / Lectures on the Temporal Structures of Cinema

1. Kamera kao glazbeni instrument / The Camera as Music Instrument

<u>19:00 - 21:00 (ca. 104')</u>

<u>P1 Go Hirasawa</u>

Between the Frame / Između okvira
Masanori Oe, 1967., 16mm, boja, zvuk, 10'

<u>P2 Olaf Möller</u>

Histoire du Cinéma
Klaus Wyborny, 2005., video, c/b + boja, zvuk, 25'

Jumbo Aqua. A Collage by G. Bruno / Jumbo Aqua. Kolaž G. Bruna
James Herbert, 2000., 35mm, boja, zvuk, 26'

Cântico das Criaturas / Canticle of All Creatures / Pjesma stvorova
Miguel Gomes, 2006., 35mm, boja, zvuk, 21'

Kramasha / To Be Continued / Kramasha
Amit Dutta, 2007., 35mm, boja, zvuk, 22'

<u>21:00 - 23:00 (ca. 112')</u>

<u>P1 Go Hirasawa</u>

Head Game / Igra glava
Masanori Oe, 1967., 16mm, boja, zvuk, 10'

<u>P3 Nicole Brenez: Lech Kowalski</u>

Chico & The People / Chico & ljudi
Lech Kowalski, 1991., 16mm-betaSP, boja, zvuk, 20'

Rock Soup / Rock juha
Lech Kowalski, 1991., 16mm-betaSP, c/b, zvuk, 81'

PETAK
FRIDAY
03/12

<u>13:00 - 15:00</u>

NULTA FAZA // **kratki uvid u istraživalačku fazu THE CURATORS' PIECE** / performans-instalacija // Petra Zanki & Tea Tupajić

ZERO PHASE // **short insight into the research phase of THE CURATORS' PIECE** / performance-installation // Petra Zanki & Tea Tupajić

Klaus Wyborny: Predavanja o temporalnim strukturama filma / **Lectures on the Temporal Structures of Cinema**

2. Rani oblici filmske naracije i njihova relevantnost danas / Early Forms of Filmic Narration and their Relevance for Today

<u>19:00 - 21:00 (ca. 108')</u>

<u>P1 Alexander Horwath</u>

À propos de Nice / **On the Subject of Nice** / **Povodom Nice**
Jean Vigo, 1929./1930., 35mm, c/b, nijemi, 31'

Knittelfeld - Stadt ohne Geschichte / **Knittelfeld - A Town without a History** / **Knittelfeld – grad bez povijesti**
Gerhard Benedikt Friedl, 1997., 16mm, boja, zvuk, 34'

Zéro de conduite / **Zero for Conduct** / **Nula iz vladanja**
Jean Vigo, 1933., 35mm, c/b, zvuk, 43'

<u>21:00 - 23:15 (130')</u>

<u>P1 Go Hirasawa</u>

Great Society / **Veliko društvo**
Masanori Oe & Marvin Fishman, 1967., 16mm-video, c/b + boja, zvuk, 17'

<u>P3 Go Hirasawa</u>

Yûheisha/Terorisuto / **Prisoner/Terrorist** / **Zatvorenik/Terorist**
Masao Adachi, 2007., video, boja, zvuk, 113'

SUBOTA
SATURDAY
04/12

<u>11:00 - 14:00</u>

SYMPOSIUM: POLITICS OF FILM CURATORSHIP
SIMPOZIJ: POLITIKE FILMSKOG KUSTOSTVA

<u>15:00 - 17:00</u>

NULTA FAZA // **kratki uvid u istraživalačku fazu THE CURATORS' PIECE** / performans-instalacija // Petra Zanki & Tea Tupajić

ZERO PHASE // **short insight into the research phase of THE CURATORS' PIECE** / performance-installation // Petra Zanki & Tea Tupajić

<u>19:00 - 21:00 (ca. 95')</u>

<u>P2 Alexander Horwath</u>

Entuziazm (Simfonija Donbassa)
Dziga Vertov, 1930., 35mm, c/b, zvuk, 22' (rola 1)

Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?
Wolff von Amerongen – Did He Commit Bancruptcy Offences?
Je li Wolff von Amerongen počinio stečajne prijestupe?
Gerhard Benedikt Friedl, 2004., 35mm, boja, zvuk, 73'

<u>21:00 - 22:00 (ca. 62')</u>

<u>P4 Nicole Brenez: Lech Kowalski</u>

The End of the World Begins with One Lie // **Kraj svijeta počinje jednom laži** //
Lech Kowalski, 2010., DVCAM, boja, zvuk, 62'



22:00 - 23:15 (ca. 67’)

P1 Nicole Brenez

Souvenirs souvenirs (bobine 27) / **Souvenirs souvenirs (reel 27)** / **Suveniri suveniri (rola 27)**
Pierre Clémenti, 1968., 16mm, boja, nijemi 27’

Positano (bobine 30B01) / **Positano (reel 30B01)** / **Positano (rola 30B01)**
Pierre Clémenti, 1969., 16mm, boja, nijemi, 28’

Carnet de vœux (version alternative, bobine 35.02) / **Greeting card (alternative version, reel 35.02)** / **Čestitka (alternativna verzija, bobine 35.02)**
Pierre Clémenti, 1968., 16mm, boja, nijemi, 12’

NEDJELJA SUNDAY 05/12

13:00 - 15:00

NULTA FAZA // **kratki uvid u istraživalačku fazu THE CURATORS’ PIECE** / performans-instalacija // Petra Zanki & Tea Tupajić

ZERO PHASE // **short insight into the research phase of THE CURATORS’ PIECE** / performance-installation // Petra Zanki & Tea Tupajić

16:00 - 18:30 (ca. 132’)

P2 Go Hirasawa

Inaba No Shirousagi / **White Hare of Inaba** / **Inabin Bijeli zec**
Yoshihiro Kato, 1970., 16mm, c/b + boja, zvuk, 132’

19:00 - 21:00 (ca. 94’)

P1 Go Hirasawa

No Game / **Ne igra**
Masanori Oe & Marvin Fishman, 1967., 16mm, c/b, zvuk, 17’

P4 Go Hirasawa

Kokudo 20 Gosen / **Off Highway 20** / **Uz autocestu 20**
Katsuya Tomita, 2007., 16mm-video, zvuk, boja, 77’

21:00 - 22:00 (ca. 60’)

P5 Nicole Brenez: Lech Kowalski

http://www.camerawar.tv
Lech Kowalski, 2010., DVCAM-live internet editing, boja, zvuk, 60’



Inaba No Shirousagi - ZERO JIGEN

This project has been supported by ERSTE Stiftung.







Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

















